

جماليات الإبداع الموسيقي



تأليف: هيريل بروليه
ترجمة: فؤاد كامل

إهداء 2005

الكاتب الإعلامي / فاروق خورشيد
القاهرة

جماليات الإبداع الموسيقي

تأليف: هيريل بروليه

ترجمة: فؤاد كامل

مكتبة غريب

٢٠١٠ شارع كامل صفا (البحالة)

تلفون ٩٠٢١٠٠

إهداء

الى الراحل الذى قاد خطانا فى طريق طويل
اسمه « تذوق الموسيقى الرفيعة » ...
الى الدكتور حسين فوزى ، أهدي هذه
الترجمة المتواضعة .

« فؤاد كامل »

مقدمة

يبدو أنه لا مناص من أن تتخلى الاستطيقا عن ارشاد الابداع الفنى : ذلك أن القيم الاستطيقية أبعد من أن تسبق الفنان الخالق ، كما أنها لا يمكن أن توضع له مقدما ، وإنما تكشف هذه القيم أثناء فعل الخلق نفسه ، والعبقرية لا تستطيع أن تتلقى - الا من نفسها - القواعد التى ينبغى عليها أن تخضع لها .

ولا تستطيع الاستطيقا الموسيقية - على حيد رأى شونبرج Schönberg - أن تدعى أنها معيارية normative فهى لا تملك الا أن تصف ما هو موجود ، دون أن تملك القدرة على تقرير ما ينبغى أن يكون (١) . والواقع أن كشف الفنان الخالق لا يمكن ان تكون نتيجة للتأمل النظرى الخالص ، فهى بالضرورة تعبير عن تجربة ، هى تجربة الفعل الحى للابداع ، أو قد يعانىها الفنان عن طريق الحدس intuitivement . وكل نظرية مسبقة préconçue ، أعنى مفروضة من خارج تجربة الفعل الخالق نفسه، تعوق نموه الحر ، ولا تسمح له بالوصول الى تلك القيم الأصيلة الكامنة فيه ، والتى يتجه نحوها تلقائيا . وعلى هذا يجب على الاستطيقا أن تمتنع عن املاء القواعد التى تحطم سورة (أو انطلاقة) الحرية الخالقة حين تفصلها نهائيا عن مثلها الأعلى الحميم . ولكن ، هل تستطيع الاستطيقا أن تضع قبلها a priori مثلا أعلى - لكى تستنبط منه المعايير التى يجب أن يقاس بها الابداع الفنى ؟ أليست مثل هذه الدجماتيقية

(١) Schönberg. Harmonielehre. Theorie oder Darstellungs — system, p. 1-7 (Universal-Edition, Leipzig et Vienne, 1911).

dogmatisme مناقضة لتعاليم التاريخ ؟ ألا تخاطر بأن تضفى طابعا كليا على ما هو موقوت ، وبأن يدحضها تطور الفن نفسه ؟ الواقع أن هذه القواعد التى تعتقد الاستطيقا أنها تبررها قبلها ليست الا نتيجة لاستقراء مقنع يستعرض أعمال الماضى ، وبذلك ينزع الى المحافظة على مفاهيم ماتت فعلا ، والى الاستمرار فيها . واذا اعترفنا بقدرة الإستطيقا على التنبؤ بما يمكن أن يكتشفه الفن وحده ، لكان الفن بلا جدوى . وكما أن تقدم العلم الحديث قد نقض منطق أرسطو ، ويقتل من العلم الحى منطق «جديد» ، فكذلك يبدو أنه من واجب الإستطيقا القبلىة a priori أن تخل مكانها لاستطيقا بعدية a posteriori . استطيقا تتبع خطى الابداع الفنى ، ولا تتقدمه . وعلى هذا النحر تصبح الاستطيقا تأملا للعمل الفنى ، ذلك العمل الذى لا تستطيع أن تحكم عليه الا على أساس المعايير التى يفرضها هذا العمل نفسه ، والآ كان عليها - اذا أرادت أن تملى قواعد مسبقة ، وأن تدع للفعل الخالق حريته فى الوقت نفسه - أن تكتفى بقواعد مجردة خاوية ، قواعد مقضى عليها بأن تبقى خلوا من الفاعلية .

ومع ذلك ، ألا وجود لمكان لاستطيقا أخرى ، استطيقا قائمة على أساس من معرفة ماهية الموسيقى نفسها ، معرفة لا تتمسك بمثل أعلى مجرد ، وضع مرة واحدة والى الأبد ، وانما تتمسك بشروط شاملة وعينية فى الوقت نفسه - لا بد من توافرها فى الفن الموسيقى ؟ ألا نستطيع أن نتصور استطيقا « تعددية » pluraliste تسمح لكل فنان خالق بأن يكون مخلصا للماهية الأبدية للموسيقى ولرسالته الشخصية والتاريخية فى آن معا ؟

الكتاب الأول
الاستطبيق
والشكل اللحي

الفصل الأول

الاستيقا

وسيكولوجية الإبداع

يتشابه موقف العلماء الذين أرغمهم تقدم العلم على وضع مشكلة الأسس التي يقوم عليها هذا العلم ، وموقف كبار الموسيقيين في أيامنا هذه ، فلقد أخرجت المذاهب القديمة كل ما يمكن أن تخرجه ، وأحس كل منا بضرورة صياغة مذاهب جديدة ، وأضحى المؤلف الموسيقي عالماً في الجمال *esthéticien* كما صار العالم باحثاً في المنطق *logicien* . ومشكلة أسس الموسيقى التي كان من الممكن أن تبدو مجردة ونظرية صرفة تكشف عن قيمتها العملية والمحسوسة ، كما يبدو أن الاستيقا الخالصة هي المصدر عينه الذي يمكن أن تولد منه موسيقى حية . وسواء كتب كبار الموسيقيين المحدثين أبحاثاً في التأليف الموسيقي أم لم يكتبوا ، فإنهم يشعرون جميعاً بأن ثمة استيقا ينبغي أن تقود إبداعهم الموسيقي .

ولكن من المهم أن نبادر إلى التحذير من الفكرة الشائعة الواضحة البطلان والتي مؤداها أن هناك تنافراً سيكولوجياً - انصح هذا التعبير - بين النظرية الاستيقية والفعل الخالق *l'acte créateur* والواقع أن التحذيرات الموجهة ضد الاستيقا تتخذ نقطة بدايتها في أغلب الأحيان من سيكولوجية للإبداع زائفة . ولهذا نريد أن

نبين أن النظرية الاستطبيقية - بدلا من أن تعوق بالضرورة الفعل الخلاق - تستطيع على العكس من ذلك أن ترقى به الى أعلى مستوياته : بأن تتيح له الوعي بذاته .

ونحن نعتزف طائعين مختارين أن خلق القيم الأصيلة لا يولد بإرادة واعية ، ولا يسعى في وضوح الى بلوغ أهداف محددة ، وإنما ينبغي أن يولد من أعماق اللاشعور ، وكأنه يخرج على غير إرادة الفنان نفسه . ولكن ، اذا كان من الحق أن الاستطبيقا موجودة في كل زمان ، عند منبع الأعمال العظيمة ، أليس معنى ذلك أنها يمكن أن تلحق بماهية الفعل الخلاق المحتجبة ؟

نستطيع أن نميز بصورة عامة بين نمطين من المؤلفين الموسيقيين : هؤلاء الذين يبدعون وهم خاضعين لسلطان الاعتبارات الشكلية ، وأولئك الذين يخضعون لحاجتهم الى التعبير ، وعلى ذلك يمكن تحديد الإبداع نفسيا أو شكليا . ومع ذلك فإن الموسيقى الذى ينتمى الى النمط النفسى يهتم بضرورات الشكل شأنه فى ذلك شأن الموسيقى الذى ينتمى الى النمط الشكلى : فالتعبير يمتلك شكله ، كما يمتلك الشكل تعبيره . وكما أن الموسيقى النابعة من الاعتبارات الشكلية يمكن أن تكون حية كالموسيقى التى تنتمى الى النمط النفسى ، فكذلك تمتلك هذه الموسيقى الأخيرة الاستطبيقا الخاصة بها والتى تسمح للتجربة الحية الحالصة بأن تصل الى عالم الأشكال الموسيقية . ولهذا نستطيع أن نقول انه فى الإبداع المنتمى الى النمط النفسى ، لاقيمة للتجربة الحية الحالصة ان لم تتحول الى منبع للقيم الموسيقية الحقة . وقد ذهب البعض الى أن الأشكال الموسيقية لا يمكن أن تتجدد الا بتأثير الضرورات التى يفرضها التعبير . و « ليست » Liszt يؤكد - مثلا - « أن المؤلف الموسيقى المدرج تحت النمط الموسيقى المحض ، والذى يعنى عناية خاصة بالتركيب الشكلى للمادة اللحنية ، هذا المؤلف لا يملك القدرة على أن يضيف الى الموسيقى

أشكلا جديدة ، أو على أن ينفخ فيها قوى جديدة ، فما من ضرورة روحية ترغمه على اكتشاف منابع جديدة . ولهذا السبب نجد أن الموسيقيين المدفوعين الى اثراء الشكل وتطويعه هم أولئك الذين لا يستخدمونه الا كوسيلة للتعبير ، والا بوصفه لغة تتشكل وفقا لمقتضيات الأفكار التي يراد التعبير عنها . أما الشكليون - فعلى العكس من ذلك - لا يستطيعون أن يفعلوا شيئا اللهم الا استخدام ما توصل اليه أولئك بشق الأنفس ^(١) . وهذا ، بلا ريب ينطوي على مفهوم رومانتيكي كامن ، ونحن نعرف حق المعرفة أنه من الممكن في الواقع أن تولد الموسيقى الحية الجديدة من الهام موسيقي وشكلي صرف . واذا كان من العبث - فضلا عن ذلك ، انكار الوظيفة الخالقة - بأقوى معاني هذه الكلمة - التي تقوم بها الأحداث الخارجة عن نطاق الموسيقى extra-musicaux والتي تسعى للتعبير عن نفسها على المستوى الموسيقي ، فمن الواجب أن نذكر أيضا أن الفنان الخالق لا يحاول في الواقع تحقيق هذا التعبير أو ذاك الا في اللحظة التي أصبح فيها التفكير اللحني الذي يترجم عن مشاعره ، ممكنا - أعني أن هذا التفكير يستطيع أن يحتل مكانه في التطور التاريخي والمنطقي للفكر الموسيقي . وعلى حد تعبير أ . شيفنر ^(٢) A. Schaeffner ان فاجنر وديبوسي وسترافنسكي لم يكتبوا تريستان وبلياس وطقوس الربيع على التوالي الا حين أصبحت هناك تآلفات جديدة صالحة للسمع تمام الصلاحية ، . وهكذا يتحدد المؤلف المنتمي الى النمط النفسي بأسباب موسيقية صرفة دون ارادته ، وهذا يفسر لنا لماذا تؤدي ضرورات التعبير دائما الى اكتشاف قيم موسيقية

(١) J. Bahle, Der musikalische schaffensprozess, p. 120 (Hoizel, Leipzig, 1936).

(٢) A. Schaeffner, Evolution harmonique et fixité tonale (Journal de Psychologie, 1926, p. 213).

جوهرية فى ذاتها ولذاتها ، خارج التعبير الذى منحها الحياة • واذا كنا فى حالة جلوك وفاجنر وليست وموسورسكى وتشايكوفسكى نجد لغة جديدة قد تولدت عن مشاغل خارجية ، فان هذه اللغة اندرجت هى أيضا فى تاريخ الفكر الموسيقى ، وهو تاريخ مفهوم بذاته تمام الفهم • ونستطيع أن نقول بصفة عامة ان قيمة كل مؤلف عظيم تكمن فى قيامه باكتشاف فى عالم الاحساسات اللحنية • • اكتشاف يرتبط بابداعه لشكل أصيل تتجسد فيه هذه الاحساسات الجديدة • وعلى هذا النحو نستطيع أن نقوم بتعريف كل موسيقى بواسطة صيغة هارمونية *formule harmonique* وكأنها تلخيص لفكره • وثمة استطيعا خاصة للفكر اللحنى تنتظم وفقا لها مؤلفات كل موسيقى عظيم ، سواء اعترف بذلك أو لم يعترف •

وسواء أكان فعل الابداع موجهها باستطيعا واعية أو غير واعية ، فان هذه الاستطيعا شرط ضرورى لقيام العمل الموسيقى • وفى الفعل الخالق تتحقق رابطة بين شخصية الفنان وبين عالم متعال *transcendant* من الاحساسات والأشكال يكتشفه الفنان ، ويبدو له - الى حد ما - غريبا عن نفسه • فهناك نزعة شكلية *formalisme* كامنة فى الابداع الموسيقى ، ان صح هذا التعبير • وحين ينبع هذا الابداع الموسيقى من منابع خارجية ، فلا بد له من أن ينضم دائما بصورة حاسمة الى عالم الاحساسات والأشكال اللحنية •

واذا أردنا أن نضع نظرية كاملة فى الابداع الموسيقى ، فينبغى دائما وفى لحظة معينة أن يتمحى التفسير السيكلوجى أمام التفسير الاستطيعى الصرف ، ويجب دائما فى نهاية الأمر أن نلجأ الى المقتضيات الجوهرية للفن الموسيقى متجاوزين الدوافع السيكلوجية المباشرة التى تفسر الابداع تفسيراً ظاهرياً • اذ يبدو أن العمل

الفنى يولد لأول وهلة من دافع خلاق ، وأنه حر حرية مطلقة ، ولكن ما أن يحاول هذا الدافع أن يتحقق حتى يجد نفسه واقعا فى شبكة منسوجة من الضرورات الشكلية ، ومن قوانين منطق أعلى ، عليه أن يدع له . وكل عمل موسيقى يخضع لقانون متسلط لا يستطيع الفنان الخالق أن يبتعد عنه لدوافع نفسية . والواقع أن العمل الفنى هو الذى يحدد الفنان أثناء فعل الابداع ، ووراء هذا العمل هناك تلك الاستطيقا التى تحاول أن تتجسد فيه . وما من شئ يمكن أن يثبت استقلال الابداع الموسيقى خير من تطور الفكر اللحنى نفسه ، ذلك التطور الذى يجرى بصورة منطقية وفقا لقوانين داخلية مستقلا عن الشخصيات السيكلوجية للمبدعين المختلفين . وهكذا يبدو أن الفن الموسيقى يحيا وينمو وفق انطلاقة الخاصة ، ولا يجد فى تباين المبدعين سوى مناسبة لتابعة حركة دياكتيك باطنى . والفن لا يفسره شئ سوى نفسه .

ولا بد من أن نفضل على النظرية « السيكلوجية » فى الابداع ، نظرية « استطيقية » تحسب حسابا للماهية العميقة للعمل الفنى . فإرادة الخالق الفنية ينظمها أمر استطيقى متحكم . . . أمر يدفعه صوب أشكال معينة وكأنما قدر عليه أن يحققها . وثمة استطيقا كامنة تضيف معناها على الابداع ، وفيها يجد الفنان وعيه بأصالة قدراته . والابداع لا يولد من عدم التميز الخالص *l'indistinction pure* وإنما تنظمه أهداف وتخطيطات شكلية . وفى كل فنان توجد إرادة عنيدة تسعى - عبر تباين الأعمال الفنية - إلى تحقيق استطيقا تضع بين هذه الأعمال جميعا صلة رحم خفية . ومن مجموع الأعمال الفنية للمؤلف الموسيقى نستخلص استطيقا لها قيمة عالمية *universelle* ويمكن أن نتخذها نموذجا يحتذى فى بناء أعمال أخرى : ضرب من الفكر اللحنى الأصيل النابع منها والذى يبقى بعدها ليندرج فى الفكر الموسيقى المشترك . وكم من المؤلفين موسيقيين قد أفسدوا مواهبهم لأنهم لم يتعرفوا على قيمتهم الحقيقية

ولم يدركوا فى أعماق نفوسهم ذلك الأمر الاستطيقى الذى عليهم أن يحققوه . والفعل الخلاق ينتعش حين يصل الى الوعى بهذا الأمر الاستطيقى الذى لم يتحكم فيه حتى الآن الا على نحو غامض ، والذى يضع له الآن غايات محددة . وبهذا الوعى يجد نفسه متحررا من الأحداث العرضية العابرة ، ومن كل ما هو خارجى وغير كاف فى التجربة النفسية التى يحيها .

وسبب الغموض والصعوبة اللذين يكتنفان العمل الخالق هو أن الهدف الذى ينزع اليه لا يتوصل اليه خارج تحقيق هذا العمل نفسه . وبعض المؤلفين الموسيقيين يشتكون من أنهم لم يكتشفوا الا نصف اكتشاف عالما من الأشكال اللحنية يتوجه اليه ابداعهم ، وأنهم يدركون أن هذا العالم هو المبرر لأعمالهم . وكل مؤلف موسيقى يبحث عن نفسه قبل أن يجدها ، ولا يجد ارادته الفنية الشخصية الا بأن يحقق أعمالا ، وعن طريق هذه الأعمال يحاول تخمين تلك الارادة . ولكنه لا يهتدى فى كثير من الأحيان الى نفسه ، ولا يصل الى وعى واضح بالاستطيقا التى تعبر عنه ، والتى تسمح له بأن يحقق نفسه دائما وبصورة أكمل فى تجدد لا محدود ، منع بقاءه مخلصا لنفسه . وقد يحدث ألا يعرف بعض المؤلفين الموسيقيين الذين وهبوا أصالة مؤكدة كيف يتعرفون على هذه الاصالة وكيف يصيبحون مخلصين لها ، فتراهم ينصرفون عن استطيقا مليئة بالوعود ، استطيقا يستشفها غيرهم فى أعمالهم الأولى ، ويرون أنها كانت قابلة لولادة عمل كامل . وكثيرا ما يفتقر الفنان الخالق الى الحس النقدى الذى يسمح له بالحكم على نفسه ، وبالتمسك نهائيا بقدراته الأشد أصالة . وقد يبدو من المشروع بلا جدال أن نؤيد ان رأى القائل بأن الفنان الخالق هو الحكم الوحيد على الأهداف التى يضعها لنفسه ، وبأن ارادته هى القانون ، وما علينا الا نخضع لها . ومع ذلك فان عددا كبيرا من المؤلفين الموسيقيين الذين يبدأون بداية موفقة لا يصلون أبدا الى تحقيق أنفسهم تحقيقا تاما ، وثمة

آخرون يضلون بعد أن وجدوا أنفسهم ، دون أن يفتنوا الى ذلك ،
وهم على ضلالتهم يصرون . والوفاء للذات هو الوفاء لاستطبيقا
تؤكد نفسها دائما في وضوح أشد عبر تعاقب الأعمال ، وهذا
الولاء لا يعنى التكرار الجامد لصيغ واحدة بعينها ، بل يعنى
الاستكشاف الذى يتوغل دائما فى عالم الاحساسات والأشكال
اللحنية الأصيلة . ولذلك ينبغى على المؤلف الموسيقى أن يعرف
كيف ينفصل عن نجاح عمل معين ، وألا يجد فى هذا العمل سوى
وسيلة للوصول الى استطبيقا تؤسسه وتتجاوزه . وهناك من
المؤلفين الموسيقيين ممن أدركوا نجاح عمل من أعمالهم يعيدون صياغة
هذا العمل باستمرار ، دائرين حول نفس الصيغ دائما ، شاعرين
بخوف غريزى من الابتعاد عنه . بيد أن تباين الأعمال عند كل
مؤلف عظيم - ما هو الا تحقيق لحسوبة استطبيقا تحلق فيما وراءها
جميعا ، وهذه الأعمال ليست سوى استغلال لجوانبها المختلفة ،
وهذا الاحساس بحضور غامض لعالم لحنى فيه يؤسسه ويتجه
نحوه . . هذا الاحساس بدلا من أن يحبس فعل الابداع ، لا يستطيع
الا أن يؤكد قدراته .

والاستطبيقا - على هذا النحو - لا تعرف الانحلال الى عادات
أسلوبية . ولما كانت أمرا خالصا ، فانها تحرر التحقيقات المتباينة
التي تجسدها مؤقتا ، ولكنها لا تستطيع حصرها نهائيا . فلا ينبغى
أن يحبس « فعل الابداع » نفسه داخل جدران نجاحه ، كما لا ينبغى
أن يتحول الشكل الى صيغة متحجرة ، وأن تحل سهولة التنفيذ
الآلى - ان صبح هذا التعبير - محل الصراعات العسيرة المحفوفة
بالمكاره ، والتي تسبق انتصارات الفنان الثمينة . ومن ثم فان
الاستطبيقا مفهومه على أنها أمر مطلق يمكن أن تسيطر على أعمال
المؤلف الموسيقى كلها دون أن ترغمه على تكرار نفسه ، ولا بد من
أن يعاد اكتشافها باستمرار ، أعنى أن يعمل على اثرائها وتجديدها ،
وهي ترسم فى مجموع أعمال كل مؤلف عظيم خطا بيانيا يمثل

تقدما مستمرا - عبر تباين الأعمال - نحو تحقيق ذاتها
تحقيقا تاما .

وليس الابداع الموسيقى - في جوهره - انطلاقة عمياء ، تجهل
الغايات التي تسير نحوها ، كما أنه ليس مجرد تحرر عاطفي .
ولا ريب أن كل مؤلف موسيقى يترك نفسه مسوقة في كثير من
الأحيان أثناء العمل لمصادفات الارتجال ، بيد أنه في الجانب الذي
يبدو على أنه اتفقي في الظاهر والذي يهبه هذا المزيج من الأنغام
أو ذاك - يتعرف الفنان فيه على انبثاق شكل أصيل مليء بالوعود ،
وكأنه مولد « تخطيط دينامي » schéma dynamique ينتظم حوله
العمل كله أو أعماله جميعا . والفعل الخالق لا يبلغ الوعي بنفسه
الا في اللحظة التي يكتشف فيها أمرا استيطيقيا يوجهه صوب تحقيق
امكانيات شكلية معينة .

بيد أن هذا الأمر المطلق ليس شيئا معطى ، بل انه على العكس
من ذلك تماما ليس الا مثلا أعلى لا يمكن معرفته الا في تحققه نفسه .
والفعل الخالق - كما نعلم ذلك وفقا لشونبرج - لا يعرف الخضوع
لاستيطيقا مسبقة esthétique préalable . والفن قدرة ، وفي
التحقق تكتشف الإرادة الفنية نفسها . ومن الواضح في الواقع أن
المذهب الاستيطيقي لا يمكن معرفة قيمته الا اذا كان قابلا للتحقق في
أعمال ملموسة . والحقيقة أن كل تصور مسبق ليس الا افتراضا
على العمل الفني أن يتحقق من صدقه . وفي الفن لا تختبر أولية
المعايير l'a priori des normes صحتها الا في تجربة الاستمتاع .
كما أن المبادئ الاستيطيقية لا يمكن أن تعرف حق المعرفة خارج
نجاح العمل الفني أو فشله . . ذلك العمل الذي يشهد على فشلها
الخاص أو نجاحها الخاص .

ومع ذلك فان التنفيذ ليس سوى اكتمال التصور نفسه . أما
أن يمكن التأكد النظري لانجاز العمل الفني ، أو أن يكون العمل

الفنى نابعا من هذا التوكيد ، فهذا يتوقف على النمط. السيكولوجى الذى ينتمى اليه الفنّان الخالق ، ولكن يبقى بعد ذلك أنه موجود فى كل عمل أصيل . ومثل هذا العمل مستمد بالضرورة مما يمكن أن نسميه استطيعا مسبقة *a priori esthétique* وان تكن هذه الاستطيعا لا يمكن أن تكتشف نفسها الا فى تجربة الفعل الخالق نفسه . والواقع أن العمل الموسيقى لا يتخذ معنى الا بالنسبة لمبادئ تعلو عليه (أو تتجاوزه) . . . مبادئ هى بلا شك المحك الذى تقاس به ، ولكنها هى أيضا التى تعطيه قيمته . وهناك دائما استطيعا كامنة تحت العمل الفنى وهى التى تضيف عليه معناه ، ولا يكون العمل الموسيقى أصيلا الا بالمفاهيم الاستيعابية الجديدة التى يضعها ، والتى يرغمنا بنجاحه على أن نلتفت اليها . وقيمه العالمية تستقر فى امكانية صياغته من جديد - ان صح هذا التعبير - ابتداء من معايير معينة . هناك اذن استطيعا صريحة أو ضمنية تتحكم - أو ينبغى أن تتحكم - فى الابداع . ونحن نعرف دور الحكم فى الابداع ، فالفنان الخالق ينتج دائما - كما يقول نيتشه - أعمالا جيدة ومتوسطة وردیثة ، ولكنه يعرف كيف يختار . وهذا الاختيار ينبغى - لكى يكون سليما - أن يستوحى مفهوما استيعابيا موحدا . فاذا كان من الحق أن قيمة أى استطيعا تختبر نفسها فى قدرتها على انجاب عمل فنى ما ، فكذلك لا يختبر العمل الفنى نفسه الا بالنسبة لاستطيعا يبحث عنها من خلال نفسه . ولا يهمنا اذا كانت التأكيدات النظرية تسبق الابداع ، أو أنه مناسبة لاكتشافها ، وانما المهم هو أن تتحكم فى الابداع وأن توجهه . كما لا ينبغى أن يكون كل عمل تبذعه فى المسار الداخلى للمؤلف الموسيقى سوى خطوة فى التحقيق. المطرد لاستطيعا ذات قيمة فى ذاتها ، ويمكنها أن تندرج فى الفكر الموسيقى العالمى .

وعلى الفنّان الخالق أن يسعى الى الوعى بالاستطيعا التى يتطوى عليها العمل الذى يبذعه حين يشعر أن هذا العمل قد ظفر بالنجاح.

وأنه يفى بعهوده الفنية . وهكذا يبدو أنه لابد من قيام نقد لا كتمال
الفعل الخالق . . . نقد critique يستخلص الاستطيقا التي استخدمها
أو حتى أن يكتشف الاستطيقا التي ينبغي عليه أن يحققها . فالفعل
الخالق لا يستطيع أن يؤتى ثماره تحت سلطان المتعسف أو سلطان
الآلية . ولقد بين باله ^(١) Bahle في تحليله لسيكلوجية الابداع
أنه حرية منظمة ، وقدرة خصبة ، ولكنه يدين بهذه الخصوبة لنظام
معين discipline . وهو يرى أن النظرية « الديونيزية »
dionysiaque في الابداع تناقض الملاحظة السيكلوجية مناقضة
مطلقة ، فالفنان لا توجهه قوى لا شعورية ولا شخصية تند عن
ارادته : بل ينبغي أن يعترف النفساني بوجود ارادة استطيقية في
أعماق الفنان ، تنظم حياته الروحية كلها . والفنان - بدلا من أن
يستسلم للمصادفة - يخلق لنفسه نظاما صارما ، وهذا النظام
يتولد عن المجهود الذي يبذله في وعى لبلوغ هدف معين ، وحياة
الفنان عبارة عن انتصار يتقدم شيئا فشيئا على شخصيته كفنان . .
انتصار يرتبط بوعيه لقيمة يشعر أنه مطالب بتحقيقها ، لهذا يخلق
لنفسه ضربا من الوجود يجعل من الممكن تحقيق أهدافه الفنية .
فنظرية الابداع الاستطيقية تنسجم مع المشاهدة السيكلوجية
وليس لنا أن نخشى بعد أن تعوق الاستطيقا التي يتصورها الفنان
- في وضوح - انطلاسته الخلاقة ، ما دامت هذه الاستطيقا تؤلف
ماهية الانطلاقة نفسها .

(١) باله : في المرجع المذكور آنفا .

الفصل الثانى

تاريخ الموسيقى والإبداع الموسيقى

على الفنان اذن أن يكتشف فى نفسه أمرا استطيقيا قادرا على تحرير قدراته الأصيلة . فما هى الشروط التى يجب توافرها فى مثل هذا الاكتشاف ؟

لا يمكن أن تولد الارادة الفنية Kunstwollen للموسيقى الا عن وعيه بمصيره التاريخى . وقد سبق أن قلنا ان تاريخ الفكر الموسيقى يبدو وكأنه يسير وفقا لمنطق داخلى يتجاوز الشخصيات النفسية للمؤلفين الموسيقيين على اختلاف أنواعهم . والتعرف على هذا المنطق الداخلى ، والاحاطة بكيفية ادراج شخصيته الخالقة فى ذلك المنحنى التاريخى الذى يلتزم به الفن الموسيقى . . هذه هى الشروط الأولى لابداع خصب . وفى كل زمان ، وعلى الأخص فى يومنا هذا ، توضع المشكلات الأساسية للفن الموسيقى من وجهة نظر تاريخية . أينبغى علينا المحافظة أم التجديد؟ ماذا ينبغى علينا أن نحافظ عليه ، وماذا ينبغى علينا أن نحطمه ؟ ولابد من التمييز فى الفكر الموسيقى لكل مؤلف بين تراث أولئك الذين سبقوه ، وبين ما ينسب اليه هو بالذات . ولكن ، أيا كان الجانب الثورى الظاهرى من أى موسيقى ، فانه يرتبط دائما فى نهاية الأمر بتراث معين ، فلا وجود لثورات مطلقة : والثورة الفعالة التى تبغى التأثير على

المجربى التاريخى للفن الموسيقى ينبغى عليها أن تستوعب هذا التراث أولا ، ولا يستطيع الفنان الخالق أن يبدع عملا يتسم بالخصوصية الا اذا وصل الى الوعى بتلك اللحظة التاريخية التى تتحقق فيها شخصيته .

ولسنا فى حاجة الى المغالاة فى أهمية تاريخ الموسيقى بالنسبة للفن الموسيقى ، فلأن الفن الموسيقى هو أكثر الفنون امعانا فى الشكلية ، تراه يتطور فى الزمان وفقا لمنطق داخلى على كل فنان خالق أن يخضع له . وقد نتصور فى يسر أن ننظم شعرا أو نرسم صورة دون أن نضع فى اعتبارنا التطور التاريخى لهذين الفنين ، ولكن ، من المحرم على الموسيقى أن يبدع خارج المجال التاريخى . وكل عمل موسيقى جديد يقدم لنا مزيجا من التقاليد الموروثة ومن التجديدات ، وذلك لأن كل مؤلف موسيقى يفترض وجود جميع من سبقوه ، ويواصل ما انتهوا اليه . فهو يقبل اللغة الموسيقية التى آلت اليه ، ويعمل على تطويرها فى آن واحد . وكما يرتبط الفنان بالماضى عليه أيضا أن يمهّد للمستقبل ، ومن الواجب أن يكون فكره الموسيقى أصلا ومبدعا ، مثلما كان نهاية أفضى اليها غيره . ونجاح أعمال أى موسيقى لا يكفى لتبرير الاستطيقا التى تقوم عليها هذه الأعمال ، بل لابد لتلك الاستطيقا من امتدادات تاريخية تشهد على خصوبتها ، وعلى أنه من الممكن أن يستخدمها بوصفها تعليما وقاعدة . وكل فنان خالق يرغب فى أن يكون له تأثير تاريخى ، ويريد أن « يؤسس موسيقى المستقبل » على حد قول هندميت Hindemith الذى ينظر عمدا الى أعماله بوصفها تجارب جعلت لكى تشهد على صحة استطيقا جديدة ينبغى أن تتحقق على أيدي تلاميذه .

والمشكلة الاستطيقية تفصح عن نفسها - فى أعماق الفنان الحنيفة - على أساس تاريخى ، واردة الفنان العميقة يسيطر عليها الصراع من أجل الظفر بأشكال جديدة ، واحساسات لحنية ، يرتبط

بعضها بالبعض الآخر . وكل ابداع حقيقى يتبع مما يسميه « باله » Bahle « الاشكال الموسيقى » la problématique musicale وتنبتق الجدة من حلول معطاة لمشكلات التنكيك التى لم يسبق حلها ، تلك المشكلات التى يضعها تطور الفكر الموسيقى نفسه . وكل عصر يضع مشكلاته الخاصة به ، وحل هذه المشكلات يفضى الى الفوز باشكال موسيقية جديدة . اما الانطلاقة الثورية l'élan révolutionnaire فتنبثق دائما وفي نفس الوقت من المشكلات التكنيكية والشكلية . والفنان الموسيقى يلتزم فى أعماق نفسه بعهد مؤداه أن يكون « أصيلا » ، وأن يثير ويحل مشكلات جديدة فى مجال الفكر الموسيقى (١) .

غير أن هذه الاصالة لا تتخذ لها معنى الا فى مقابل ماض تجده وتستمر فيه فى الوقت نفسه . وقبل أن يخلق الفنان شيئا جديدا عليه أن ينسب لنفسه الاشكال الموسيقية التى أبداعها من سبقوه ، ويجب أن يكون على ألفة بها وأن يتنقل بينها فى حرية . كما ينبغى أن تولد الحاجة الى التجديد ، وابتكار الاشكال الجديدة من الشعور بعدم كفاية الاشكال القديمة ، ومن الاكتشاف فيها وفى تاريخها لانطلاقه صوب جانب جديد يحاول المؤلف الموسيقى أن يجعله واقعا ملموسا . ويلح شونبرج - الذى أيد أكثر من أى مؤلف آخر حقوق الروح الثورية - يلح فى بحثه الذى كتبه عن « الهارمونية » على ضرورة قيام المؤلف الموسيقى الناشئ بصياغة أعمال الماضى الموسيقية صياغة جديدة ، والتمسك بالقواعد التقليدية أطول وقت ممكن ، وألا يتخلى عنها الا تحت قهر مطلب خارجى ، اذ لا ينبغى على الاطلاق التحرر من القواعد القديمة بدافع من « ارادة جزافية لتحطيم تلك القواعد » . واذا كان كل فنان خالق يستطيع أن يضع مشكلات جديدة بمعزل عن تاريخ الفن

(١) باله ، المرجع المذكور آنفا - ص ٢٠٠ - ٢٠٦ .

الموسيقى ، فانه لن يبدع عملا يتسم بالخصوصية الا اذا أدرك أنه يجب أن يأخذ مكانه فى ذلك التاريخ ، والا اذا ساعد على نحو ما التطور المنطقى للفكر الموسيقى الذى يجده مسجلا فى أعمال أولئك الذين سبقوه . وهكذا لا قيمة للتجديدات التى يضيفها المؤلف الموسيقى للفكر الموسيقى الا اذا كانت تلك التجديدات اجابة على أسئلة وضعها تطور هذا الفكر نفسه .

ويجب أن نرتاب فى الثورات الفنية التى تزعم أنها تجدد الماضى جملة وتفصيلا : فهذه الثورات التى لا يمكن أن تولد الا من بدع عابرة ، ومن استحداث - لا تلبث أن تستحيل الى شىء عتيق ، اذ يتكشف عجزها عن الانخراط فى التطور التاريخى للفكر الموسيقى . وثمة « ابداعات » من العدم *ex nihilo* لها قيمة نظرية ولكنها لا تصل الى انتاج أعمال لها قيمة محسوسة ، بل تظل خارج التاريخ الحى للموسيقى ، ولا تترك عليه أى تأثير .

وأعمال الموسيقى حين تكون ذات وزن ، تضع قيمة لاستطبيقا قابلة على الدوام لتجديد متجسد . ولقد تطور بعض الموسيقيين المحدثين متجهين صوب كلاسيكية أعادوا اكتشافها بما لهم من جرأة ونلاحظ فى أيامنا هذه عودة الى الأشكال التقليدية ، عودة تشهد بالوجود الحى دائما لاستطبيقات معينة اعتقد الناس أنه قد تم تجاوزها نهائيا . والواقع أن المؤلفات الموسيقية تظل حية بعد أن ينقطع مبدعها عن الوجود : ومعنى أنها تحيا هو أنها تتحول روحيا . واثراؤها نفسه يسمح لها بأن تكون قدوة وقاعدة لمختلف المبدعين الذين يجدون فيها - على مر التاريخ - منبعا للإلهام . وهذه الأعمال أشبه بأن تكون أيضا برهانا على استطيقا تتجاوزها، استطيقا قادرة على انتاج ثمار جديدة . وفى مؤلفات الماضى ثمة امكانيات تخرج الى حيز الوجود . . امكانيات كان يجهلها المعاصرون لذلك الماضى : ويتم بناء العمل الموسيقى من جديد وفقا لمقتضيات العصر الحديث الذى يبلغ الى الوعى بنفسه عن طريق تلك المقتضيات .

والتفكير فى مؤلفات الماضى هو بالنسبة للمؤلف الموسيقى عبارة عن الوعى بالأمر الاستطيقى للعصر الحاضر ، والعثور فيه على منبع للإلهام قد تحرر فعلا من ربة الماضى . وكل عمل يتم تصوره على أنه اختبار لاستطيقا معينة لا ينتج محاكاة عميقة ، وإنما يغذى فعلا انطلاقة خلاقة . وحين يدرس سترافنسكى باخ ، فإنه يكتشف فيه أسلوبا - وإن يكن باخ هو الذى يلهمه - إلا أنه يتجاوز على استخدام باخ لهذا الأسلوب . والعثور فى الحاضر على أسلوب معين من أساليب الماضى ، معناه إعادة بنائه داخل عالم لحنى مختلف تمام الاختلاف ، عالم يقتضى ألا نحتفظ من هذا الأسلوب إلا بالعنصر العائى ، المعاصر دائما . وقد يكون مثل هذا الاكتشاف الهارمونى المنعزل الذى يلتقى به المؤلف الحديث فى مؤلفات مؤلف من الماضى نقطة بداية لمذهب هارمونى جديد . وعلى هذا النحو التقى شونبرج عند بتهوفن ببذرة مذهب هارمونى قائم على « الرابعة » *la quarte* الذى يقترحه فى ختام بحثه (١) . وبذلك يمكن أن تكون مؤلفات الماضى منبعا للإلهام بقدر ما تكون تخطيطا مبدئيا *ebauche* لأسلوب جديد يشعر به الفنان المبدع ويبحث فيها عن اختبار لصحته .

وليس كل ما ينتمى الى الماضى شيئا ميتا بالضرورة : فكثيرا ما يكون التجديد ظاهريا فحسب ، ولكنه يرتبط بتراث توقف تطوره . وعلى هذا ليس النزوع الى ما هو عتيق أمرا مستهجنا بالضرورة : فبدلا من أن يكون مجرد عودة الى الماضى ، فإنه ينبثق أحيانا بصورة تلقائية من الحس الجمالى لشخصية الفنان المبدع من حيث أنه يعبر عن جانب عام وجوهري من الفكر الموسيقى . وهذه الفكرة يصورها ما يقوله بيير سوفتشينسكى *Pierre Souwtchinsky* فى معرض الحديث عن العلاقات بين بعض أعمال سترافنسكى والغناء

(١). Schönberg, Harmonielehre, p. 449.

الروسي ذى السطر اللحني المفرد plain-chant : «الأغنية الروسية ذات السطر اللحني المفرد عبارة عن شكل موسيقي يكون فيه النمو الموسيقي وتركيب الايقاع وانسيابه شيئا واحدا . وقد كان سترافنسكي هو أول من قام بعبقريته الخالقة في بعض مؤلفاته الغنائية مثل «الأعراس» Les Noces والأغاني المرحية Pribaoutki و «الثعلب» و «أوديب ملكا» ، قام عن طريق غير مباشر - وربما بوسيلة تلقائية - بتناول وبعث الأغاني الدينية الروسية ، وهي ذات تراكيب كان ينظر اليها منذ قرون على أنها بمعزل عن التطور الموسيقي ، وكانت تعتبر بدائية . والواقع يثبت مرة أخرى الى أى حد يقوم أصل بناء سترافنسكي الموسيقي كله ، ومفاهيمه وحدسه على العنصر الانطولوجي « الوجودي » في الموسيقي الروسية والموسيقي بوجه عام » (١)

يبدو اذن أن اعادة التفكير في المؤلفات الموسيقية الماضية يمكن أن تكون مصدر الهام للمؤلف الموسيقي المعاصر ، فهو يستطيع اما أن ينكر هذا الماضي أو أن يثريه ، أو أن يجد فيه صفاء وشمول بعض الأشكال الموسيقية الأساسية . ويجب على الفنان المبدع أن يحاذر من المحاكاة ومن التحطيم في آن واحد ، ولا ينبغي عليه أن يخلط بين ما هو من قبيل التعود ، وما بين ما هو أصيل ، أو أن يفكر في أن الصورة السوية للفكر الموسيقي قد تحددت تحديدا لا رجعة فيه بواسطة مؤلفات الماضي . ولكن ينبغي عليه أن يعرف أيضا أن التجديد ليس بالضرورة قطعة مع الماضي ، وأننا بإنكار هذا الماضي انكارا تاما نجازف بتحطيم ماهية الموسيقي وقانونها الأساسي .

ولقد رأى بعض الموسيقيين الحديثين أنفسهم مسوقين في سبيل تأسيس تجديداتهم الجريئة نفسها - الى الاعتراف بالقيمة الأبدية

(١) Pierre Souwtchinsky, Un siècle de musique russe (Gallimard).

الثابتة للقواعد القديمة التي وسمت بالتحكم ، وسعى المؤلفون الموسيقيون الى التحرر منها . والعناصر التي تستحضر أحيانا الموسيقى البدائية في أعمال بعض الموسيقيين المحدثين - لا تستمد بالضرورة من محاكاة واعية ، ولكنها تترجم في كثير من الأحيان عن إعادة اكتشاف تلك القوانين الشكلية الأساسية التي تعبر عن شروط إمكان الموسيقى والتي تجسدها الموسيقى البدائية على نحو دقيق ، بما تتسم به من نقاء^(١) . ولندكر عابرين مقدار الاختلاف العظيم بين ما ليس الا محاكاة سطحية ، ان صح هذا التعبير ، وبين ما يعاد اكتشافه من قانون جوهري له دائما طابع الحاضر . فحين أعاد سترافنسكي اكتشاف «الايقاع المربع» لكي يؤسس تجديداته الايقاعية الجريئة، فانه لا يحاكي وسيلة من وسائل الموسيقى البدائية ولكنه يعثر من جديد على قانون ادراك الايقاع في صورته النقية ويجسده ، ويؤكد على وجود زمن قياسي متجانس تنتظم بالنسبة له ممكنا . وسترافنسكي في جمعه بين الايقاع و « المازورة »^(٢) المجموعات الايقاعية المتباينة - سواء أكان هذا الوجود حقيقيا أو يجعلنا نشعر شعورا حادا بحقيقة الايقاع . ومن الموسيقيين من بدءوا بإنكار القواعد الموسيقية في الأزمان السالفة ، ولكنهم سرعان ما أدركوا أن تلك القواعد هي وحدها القادرة على احتواء تجديداتهم

(١) G. Brelet, Musiques exotiques et valeur permanentes de l'art musical (Revue philosophique, janvier-mars 1946).

(٢) المازورة هي مجموع الضربات فيما بين الخططين الرئيسيين تبعا للكتابة الموسيقية الحديثة . أما الايقاع في الموسيقى فهو ادراك نفسي ، ومواءمة بين ايقاع الكلام (في الألحان الغنائية) وبين اللحن . لذا كانت كتابة الموسيقى في أوائل عصرها البوليفوني بدون تقسيم الى مازورات ، أقرب الى تصوير ذلك الايقاع غير المرتبط بالمازورات، وانما هو متعلق بما يمكن أن يسمى التنفس الفسيولوجي للموسيقى . (المترجم)

الجريئة . فما كان يظهر أنه ينأى بهم عنها ، قد قربهم منها .
وهكذا تكتسب القواعد القديمة عندما يعاد اكتشافها مزيدا من
القوة ، وذلك حين يبدو أنها قادرة على تقبل التجديدات الجريئة
التي كانت غريبة عليها في بداية الأمر . وليست المقامية التي عاد
اليها سترافنسكى هي التي تتعارض مع ثراء التآلفات المتنافرة
ولا مع تعدد المقامات الدينية القديمة ، بل ولا مع المقامية المتعددة
polytonalité ، وإنما هي المقامية القادرة على مساندة هذا التعدد
في المقامات وعلى تفسيره ، بدلا مما كان يبدو مناقضا له .

وعلى المؤلف الموسيقى لكي يتحرر من تحكم القواعد القديمة مع
تسليمه بالاعتماد على تاريخ التطور الموسيقى ، أن يعرف كيف يرقى
الى عموميات الفكر الموسيقى . وهذه العموميات تنقسم الى
نوعين من الشروط : الشروط الشكلية conditions formelles
التي يقتضيها التعبير الموسيقى ، والشروط الأكوستيكية (أى التي
تنتسب الى علم الأصوات) conditions acoustiques التي يلتقى
فيها التعبير الموسيقى الشخصى بالأوضاع الأساسية فى عالم
الأصوات . فقد توجد حقائق أكوستيكية جوهرية يتعين على الفكر
الموسيقى أن يخضع لها ، ولكن يبدو أيضا أن هذه الحقائق فى
حاجة دائمة الى إعادة تقويمها عن طريق الأشكال الموسيقية ذاتها .
ونستطيع أن نضرب أمثلة لا حصر لها فى مؤلفات الموسيقيين المحدثين
تشهد على تجديد الاحساس بالتآلفات اللحنية . . وهو احساس
أعتقد الناس منذ زمن طويل أنه قد فقد جدته ، حال كونه قد
اكتسب نضارة وحدة بفضل التجديد فى الشكل . ونستطيع أن
نكتب التاريخ الهارمونى لتآلف الخامس (أى البعد بين صوت أساسى
وخامسه) ، وأن نبين أن دلالة ودوره قد كانا دائما أساسيين فى
الفكر الموسيقى ، ومع ذلك فإن هذا التآلف بين الصوت وخامسه
وقيمته السمعية لا تغيير فيها ولا تحوير - يتخذ صفة حسية متغيرة
عبر تباين الأشكال التي يوضع فيها (ويكفى أن نفكر فحسب فى

الاختلاف الذى يفصل بين تألف الحامسات عند ديبوسى وعند
سترافنسكى (١١) .

فاذا أراد مؤلف موسيقى حديث أن يقطع صلته بالماضى ، فلا بد
له أن يحترم ما يعبر فى مؤلفات الماضى عن مقتضيات جوهرية فى
الفكر الموسيقى . ونحن نستطيع أن نتصور ثورة تكون عودة الى
البسيط والجوهرى وتستمد مصدرها من تأمل الشروط الجوهرية
للفن الموسيقى . أليست احدى صفات الأصالة فى أسلوب سترافنسكى
هى تجسيد بعض المقولات الجوهرية للفكر الموسيقى فى صورتها
النقية ، والكشف بذلك عن الطابع المحسوس الكافى فيما كان يبدو
شكلا خاويا ؟ وهذا التكرار الذى لا يكل لنفس « الموتيف » الذى
يميز ميلودياته والذى نجده فى الموسيقىات البدائية ، هذا التكرار
هو عند سترافنسكى - كما هو فى تلك الموسيقىات - عبارة عن
تجسد عنيف - ان صح هذا التعبير - لأهم وأعم القوانين التى
تتحكم فى الصيرورة اللحنية ، وجميع المؤلفات القيمة تلتقى فى امر
واحد هو خضوعها لمنطق عام للفكر الموسيقى لا يمكن الخروج عليه .
ولكن ينبغى ألا نخلط بين ضرورة التجديد وبين العمل على قلب
المبادئ التى لا يمكن أن تقوم أى موسيقى بدونها . ولأن بعض
الموسيقين المحدثين قد رأوا فى المقامية la tonalité التعبير عن
مطلب جوهرى للفكر الموسيقى ، فاذا بهم يجرون تجديدهم

(١) يقول أ . شيفر فى كتابه «سترافنسكى» ص ٢٩ (ريدر ،
باريس ١٩٣١) « اذا كان تألف الحامسة عند ديبوسى يتمتع بشفافية
وهارمونية تنقصها بعد الثالثة tierce ، فان تألف الحامسة عند
سترافنسكى يقدم لنا بالاحرى لونا أقرب الى صوت القرار فى
موسيقى القرب والارغول ، فهو يعمل كسناد لضروب من الجراة
البوليفونية . . . »

الهارمونية دون الخروج عنها . ومع ذلك ربما لم تكن المقامية هي التي تملك قيمة أبدية ، بل هي الحقائق الاكوستيكية التي لا جدال فيها ، والمنطق العام للفكر الموسيقي . ففي المقامية تترابط الاحساسات والأشكال ، ويساند بعضها البعض الآخر ، اما انقطاع الصلة بالديوانين الكبير والصغير فمعناه بالضرورة الإبقاء على الضرورات الأبدية التي كانت الأصل في تكوينهما .

وتتولد أصالة المؤلف الموسيقي من التقاء حقيقة أبدية بحقيقة تاريخية . ومعرفة تاريخ الموسيقي لا تكون خصبة بالنسبة للمؤلف الموسيقي الا اذا ظل حرا في نظرتة الى ذلك التاريخ ، وما دام مستندا الى القواعد الجوهرية للموسيقي ، فلا حاجة به الى محاكاة المؤلفات السالفة ، ولا الى انكارها .

ولقد قلنا ان ثورة في الموسيقي يمكن أن تولد من العودة الى منابع ، ومن التأمل الناقد (الفاحص) لممكنات الفن الموسيقي . . . ومثل هذا التأمل تساعد المعرفة بتاريخ الموسيقي الذي يسمح باكتشاف ثبات الأشكال التي تسيطر على ما في ضروب التكنيك المختلفة من تباين . وعلى هذا النحو يمكن أن نضع ما يشبه الجدول لمقولات الفكر الموسيقي .

وكما عاد ديكارت الى البساطة التي وجدها في عبارة «أنا أفكر» لكي يؤسس العلم ويعيد بنائه ، فكذلك يعود هندميت - لكي « يؤسس موسيقي المستقبل » - الى الشروط الجوهرية للفكر الموسيقي (١) . وقد قيل انه قد انضمت جوانحه على اتحاد الروح المحافظة بالروح الثورية . ولكن ينبغي أن نفهم أن هذا الاتحاد يمليه الحرص على احترام الحقائق الثابتة عبر مؤلفات الماضي والتي

(١) Hindemith, Unterweisung in Tonsatz. (Theoretischer Teil) Schott, Mayence, 1937).

تنطوى عليها هذه المؤلفات . . . وهى حقائق ينبغى أن يحافظ عليها
الفكر الموسيقى الجديد . وهكذا يجتهد هندميت فى أن يكتشف فى
القواعد التقليدية التى يريد أن يتحرر منها المبدأ الأبدى الذى
يؤسسها والذى يجب أن يوجد داخل القواعد الجديدة . ولهذا
السبب بدت له ضرورة التحرر من القيود المقامية الضيقة ، مع
المحافظة على التنظيم المقامى كمطلب ثابت من مطالب الفكر
الموسيقى .

ويرى هندميت أن التجديد فى المبادئ - وهو التجديد
الضرورى لمولد الموسيقى الجديدة - ينبغى ألا يمس المبادئ العامة
الجوهرية فهى الضامنة لسلامة النسق الموسيقى بأكمله . والمهم
بوجه خاص ألا تعكر الموسيقى الجديدة صفو الحساسية الطبيعية
للأذن تجاه العلاقات الطبيعية القائمة بين الألحان . والمقامية - إذا
سلمنا بها فى أعم صورها - عبارة عن واقعة طبيعية وينبغى العمل
على اثرائها لا على الغائها . ولنا أن نتساءل : لماذا كانت المقامية
المتعددة polytonalité أمرا نتحمله فى يسر شديد ؟ السبب هو
أنها لا توجد فى الواقع بالنسبة للدراك الحسى الذى يربط بالضرورة
بين كل تآلف وبين صوته الأساسى ، ويرغمنا بذلك على أن نخضع
أحد المقامات للآخر . ولكن يحدث فى كثير من الأحيان أن تزعج
الموسيقى الحديثة الحساسية الطبيعية للأذن بالنسبة للقوانين
الهارمونية ، والخطر هنا أعظم لأن الأذن أشد حساسية من بقية
الحواس فى تحملها ما يناقض القوانين الطبيعية . ويبدو أن المادة
اللحنية - وهى مادة مرتبة طبيعة - تسمح بكل نزوات الروح
وتبررها . وإذا كان المهندس المعماري يحترم بالضرورة الأبعاد
الثلاثة وعنصر الثقل ، فإن الموسيقى يفعل - فى ظاهر الأمر - كل
ما يريد ، ولكن أخرى به ألا يثق كل هذه الثقة فى الحرية التى
يبدو أن الانغام تسمح له بها . وفى الألحان قوانين أساسية محفورة
هى السند الأبدى لأى فكر موسيقى متماسك ، وهذه القوانين .

تبقى دون أن يعترىها تغيير وراء تباين الأساليب ، ولا تستقيم أية
جراحة يقدم عليها الفكر الموسيقى الا اذا استند عليها منذ مبدأ
الأمر .

ويؤكد هندميت أن المذهب الذى يقترحه يبرر موسيقى الماضى
ويؤسس موسيقى المستقبل فى آن واحد . وهو يضرب أمثلة ليبين
أن « المنهج الذى يعرضه يسمح بتحليل الموسيقى وفهم أساليبها
فى كل الأزمان (١) » ، ولكننا نعرف أن هذا المزيج من النزعة
المحافظة والنزعة الى التجديد الذى تقدمه فكرة هندميت الاستطبيقية
يقوم على تأمل يهدف الى توضيح المبادئ الجوهرية للموسيقى .
ولهذا السبب يستهل بحثه عن التأليف الموسيقى بهذه العبارة :
« سوف يجد القارئ فى هذه الصفحات أسس التأليف الموسيقى
على النحو الذى تنتج فيه عن التكوين الطبيعى للأنغام ، ولهذا
السبب كانت لها قيمتها فى كل العصور (٢) » ، وما ينبغى أن
نستبقه اذن فى هذه اللحظة من مذهب هندميت الموسيقى هو
الأسس التى كان يشعر أنه أقام مذهبها عليها ، والتى تتصور
مفهومها أصيلا للتاريخ الموسيقى ؛ وهذا المفهوم - اذا فكرنا فيه من
زاوية المقتضيات الشكلية الثابتة للموسيقى - يصبح بالنسبة
للموسيقى الحديث منبعا للإلهام ، بأن يحرره من المظاهر المتغيرة
التي يتحقق فيها الفكر الموسيقى تارة بعد أخرى . ولا ينبغى أن
تلغى المؤلفات الحديثة المؤلفات الماضية، بل عليها أن تبررها مستندة
على القوانين الجوهرية للفن الموسيقى . فاذا كان لابد من التوسع
فى الأشكال القديمة ، فلا مندوحة عن الإبقاء على المبادئ الثابتة
المرتبطة بجوهر الموسيقى نفسه الذى تعبر فيه هذه المبادئ عن
نفسها ، والتى لا ينبغى على أية ثورة أن تحطمها .

(١) هندميت : المرجع المذكور آنفا ، ص ٢٢٩ .

(٢) هندميت : راجع الكتاب المذكور آنفا ، ص ٢٣ .

ومن وجهة النظر هذه نفهم كيف يعثر بعض الموسيقيين.
المحدثين - على قواعد قديمة داخل تجديدهاتهم الجريئة • ولكننا
ندرك أيضا كم من الوقت الضائع كان يمكن أن يوفره لو أن.
محاولاتهم المبدعة قد صاحبها تأمل نقدي يسمح لهم بالتحرر من
ضيق الأشكال التقليدية والمحافظة - في الوقت نفسه - على.
ما يمكن أن تنطوي عليه من حقيقة كلية *universelle* فبمعرفة.
المبادئ الجوهرية التي يجب أن يخضع لها الفكر الموسيقي نتحرر
من تحكم المؤلفات الماضية مع احترامنا لما يتبقى فيها دائما من عنصر.
لا يبلى •



الفصل الثالث

حوار بين

المضمون والشكل

إذا كانت الاستطبيقا لا تستطيع أن تنوب عن الفنان المبدع في فعل الابداع ، فانها تستطيع على الأقل أن تلقنه الشروط التي تجعله في وعى بالامكانيات المتباينة المعروضة عليه . وإذا كانت لا تستطيع أن تقوم مكانه بالاختيار بين الامكانيات - إذ أنه اختيار عليه أن يقوم به وحده - فانها تستطيع أن توجهه الى ضرورة هذا الاختيار ، وضرورة الاخلاص له . وربما استطعنا أن نقول ان كل عمل عظيم لا يوجد الا بواسطة ولاء الفنان الخالق لفكرة جمالية يسعى الى تحقيقها حتى آخر مقتضياتها ، وحتى يلتقى بذلك المتجسد اللحنى الاصيل الذى يسعى الى امتلاكه .

والشرط الأساسى للابداع الموسيقى الحصب هو أولا الرؤية الواضحة لما يتألف منه جوهر الموسيقى نفسه . ولا بد أن نحدد فى بداية الأمر حدود الممكن وحدود المستحيل حتى نكتشف فيما بعد الامكانيات المختلفة التى تتاح لنا ، وما ينطوى عليه كل منها .

ويؤمن كثير من الموسيقيين بالمسار الحدسى الذى تسلكه عملياتهم الخلاقة ، ويزعمون أنهم يتركون أنفسهم مسوقين به ، ومع ذلك فان الحدس يتعرض دائما للخطأ ، ولا قيمة له فى نهاية الأمر الا بمقدار ما يقوده تأمل باطنى له طبيعة شكلية .

والمؤلف الموسيقى الذى يبحث عن أنغامه على البيانو ، والذى يشعر بسرور أصيل إزاء بعض التركيبات اللحنية ، ويتوقف عندها ، ويحاول باستمرار العثور عليها - مثل هذا المؤلف تقوده فى الواقع فكرة جمالية خفية . وذلك السرور الذى يشعر به هو فى الحقيقة وعى بعالم متلاحم من الأشكال يسعى الى التشييد، ويفطن الفنان الخالق الى أن هناك تباينا فى الامكانيات عليه أن يعرف كيف يختار من بينها ، والى أن هناك ضربا من المسرات الحسية التى تستبعد لأنها لا تدخل فى نفس العالم المنطقى . فثمة بعض التآلفات الهارمونية التى « لا يمكن أن تتواجد معا compossibles » ، على حد تعبير ليبنتس ، وينبغى أن تكون الحدوس اللحنية التى تتوارد على المؤلف ، مناسبة لديالكتيك يشيد منها عالما صوتيا جديدا . وعلى هذا النحو ينبغى أن تكون المعطيات الأصيلة التى يشعر نحوها المؤلف بسرور خاص - بداية لشكل وفكر جديدين .

ولابد أن يكون الفنان الخالق على وعى بهذا الديالكتيك بين المضمون والشكل . . وهو الديالكتيك الذى تنطوى عليه عملية الابداع . وكم من موسيقيين موهوبين لم يعرفوا كيف يخضعون حدوسهم الصوتية لذلك المحك الديالكتيكى للأشكال ، وكيف يشيدون منها مذهباً يضيف عليها شيئا من التماسك ، وذلك نتيجة لافتقارهم الى التأمل والى الروح النقدية . والفعل المبدع لا يمكنه أن يكتسب اكتماله الا بفضل تأمل نقدى يتصاعد من الحدس الصوتى الى الشكل الذى يوجد فيه بصورة تخطيطية ، ويؤسسه على نحو غامض .

ويجب على كل مؤلف يريد أن يكتب عملا أصيلا أصالة حقيقية أن يخلق مادة لحنية جديدة ، أعنى أن يطبع اللحنية la sonorité بشكل جديد . ونستطيع أن نقول ان اللحنية عبارة عن مادة شكلية فى جوهرها ما دام ما يميزها عن الضوضاء ويضعها بوصفها

لحنية هو هذا الشكل الهارموني الذي هو بالنسبة اليها شيء طبيعي وجوهري . على الموسيقى اذن أن يطبع المحسوس اللحنى بطابع شكل أصيل قبل أن يدخله نهائيا فى ذلك الشكل من الدرجة الثانية الذى هو المصنف الموسيقى . واذا كان هذا المصنف لم يعط بعد فى هذه المادة الشكلية التى تقوم بأعداده ، فان هذه المادة تكون فى أغلب الأحيان هى الثمن الذى يدفع فى هذا الشأن .

ويبدو أن التقابل الذى وصفه « كانت » Kant بين الفن المفهوم ، وبين الخيال الخلاق والفكر النظرى قد أصبح من الممكن تجاوزه . فالموسيقى هى فن التفكير بالأنغام ، وهذا الفكر له قيمته خارج العمل الفنى الذى يعبر عنه . ولا بد أن نقرر فى بساطة أن الفكر الفنى يتميز عن الفكر العلمى فى أنه علم بالمحسوس بما هو كذلك ، وفى معقوليته الذاتية تماما ، وهو شكل يسعى - لا الى « تبسيط » المحسوس اللحنى (أو اختزاله) بل الى تشييده ومن هنا كانت صلته بالمتعة . فالمؤلف الموسيقى يشعر أثناء فعل الخلق، بسلامة تفكيره حين يشعر بالاستمتاع الذى يزوده به هذا الفكر ، والذى تتمثل فيه قدرته على احتضان منطقة معينة من المحسوس اللحنى . وضرورة هذا الاختبار بالاستمتاع الحسى هى التى اضلت بعض المؤلفين الشبان فوقعوا فيما يمكن أن نسميه « بالخطأ الحسى » l'erreur sensualiste .

والأساس الأول للأبداع الموسيقى هو الاتحاد الذى لا ينقسم بين الاحساس والشكل . . الشكل الذى يوجد فيه الاحساس أسيرا مملوكا . فلا يكفى أن يكتشف المؤلف الموسيقى أحاسيس لحنية أصيلة ، بل ينبغى عليه أيضا أن يكتشف ذلك الموضوع thème الشكلى الذى يوجد فيها بصورة تخطيطية ، والذى يوقظ الفعل المكون للفنان .

« فالاحساس الهارموني الذى يقوم مستقلا يؤثر كما يؤثر المخدر ، وتصبح الحاجة الى تعاطى جرعات أقوى أمرا ضروريا ، كما

لاحظ البعض • وهكذا تدحض الاستطيقا الحسية نفسها بنفسها •
وثرء الاحساس يولد من شكل مرئى خلال هذا الاحساس وكأنه
شئ شفاف •

وليس من شك أن المذهب الهارمونى الجديد يقوم على أساس
من معطيات لحنية أصيلة يرمى الى توضيحها ، بيد أن هذه المعطيات
لا تتخذ لها معنى الا عن طريق مذهب كامن يقتنصها ويستغلها من
حيث الشكل • أما الموسيقى التى تكفى بالتكرار الخالص البسيط
لهارمونيات عدوانية ، والتى تقتصر على تقديم أصوات متنافرة فى
الصيغ المألوفة • • • • • فهى موسيقى لا قيمة لها لأنها لا تجدد الفكر
الموسيقى • وما أكثر الموسيقيين الذين راحوا ضحية نزعة حسية
لا شعورية *sensualisme inconscient* ! • • • • • لقد بحثوا عما
لا تتوقعه الأذن ، وكدسوا المتنافرات بعضها فوق بعض • ولكن
سرعان ما سئم الناس من هذه « التآلفات الجديدة » *accords*
nouveaux التى لا تتجاوب مع أى فكر فعال • • • • • كما سئموا من هذه
المتنافرات التى تكدست اعتبارا ، والتى تبحث عبثا عن اخفاء
انعدام التفكير أو ابتذاله • فنحن نجد - فى الواقع - تحت هذا
التعقيد الظاهرى للاحساس صيغا مستهلكة أشد الاستهلاك • فمن
البعث اذن أن يبحث المؤلف الموسيقى عن أحاسيس صوتية جديدة
ليست فى الواقع سوى صدمات وحشية : لا قيمة للاحساس دون
امكانياته الشكلية ، لا لأن هذه الامكانيات تسمح لنا بتجاوز
الاحساس البحث ، ولكنها بالأحرى لأنها وحدها التى تسمح لنا
بامتلاك الاحساس ، أعنى بينائه •

وثرء المضمون لا يكفى لاختفاء ما فى الشكل من عوز • فليس
لاكتشاف أى تآلف جديد ، أو اثرء أيا كان شأنه للمادة اللحنية
من قيمة ، الا اذا فتحا المجال لامكانيات شكلية جديدة ، فلا بد أن
تنطوى التآلفات الجديدة فى ذاتها على الشكل الذى يبررها ويضعها •
وأصالة الفكر الموسيقى تظهر مباشرة من حيث أن بعض الأحاسيس

الصوتيه التى لم تكن معروفة لنا حتى الآن قد اتضحت فجأة وكأنها مألوفة لنا . والمؤلف الموسيقى العظيم - يجعلنا - بفضل فكره وقدراته على الشكل ، نلج فى عالم صوتى قد أبدعه .

والنزعة الحسية فى المجال اللحنى تحطم نفسها بنفسها : فلا بد أن يشيع الحياة فى الاحساس شكل يعطيه تماسكه الداخلى ويحميه من الفناء بأن يدرجه فى مذهب معقول .

وهناك كثير من المؤلفات الموسيقية الحديثة التى لا تتضمن أى مذهب هارمونى أصيل ، والتى تسمى استخدام متناقرات لم يتمثلها الفكر . . ومع ذلك فقد أنقذها بناؤها الأفقى *linéaire* - ان صح هذا التعبير - ورشاققتها الكنتراينطية . والميلودية قادرة على أن تجدد الأحاسيس الهارمونية داخل الصيغ التقليدية نفسها ، اذ أن المتناقرات والغرائب التى تدخلها الميلودية فى الهارمونية تكون مبررة أفقياً *linéairement* ، وبذلك يتم انتزاعها من الطابع اللامحدد الذى يتسم به الاحساس بالبحث . وهكذا يبدو اذن أن الشكل الميلودى أو البوليفونى قادر على تحمل الاحساس الهارمونى واضفاء الشرعية عليه . فلنذكر أيضاً أن تطور الهارمونى واثرائها قد كانا من الوجهة التاريخية نتيجة لاثراء « الكونترابنت » ونمو « البوليفونية » . ولم يستنتج أحد من ذلك أن الهارمونية يجب أن تكون تابعة بالضرورة للميلودية لأنها هى وحدها القادرة على اعطاء شكل للاحساس الهارمونى . ولما كانت الهارمونى لا تزيد عن كونها مجرد احساس غفل يخلو من الشكل ، فإنها لا تستطيع أن تكون حقيقة قائمة بذاتها ، ولا بد لها لكى تتحرر من شخصيتها المائعة بالطبيعة أن تقبل الاعتماد على الميلودية وعلى الكونترابنت ، وهما الشكلان الموسيقيان الوحيدان بكل ما فى الكلمة من معنى . بيد أن مثل هذا التصور واضح البطلان ، فاذا كانت الحركة الميلودية قد سمحت للمتناقرات المختلفة بأن تتسرب شيئاً فشيئاً الى الفكر الموسيقى بتبريرها أفقياً *linéairement* فإن هذه المتناقرات لم

تلبث أن تحررت ، أى استطاعت أن تحيا بفضل قيمتها الهارمونية
والشكلية الباطنة . وكثيرا ما يكون الثراء الميلودى للموسيقى
متناسبا تناسبا عكسيا مع تماسكها الشكلى . وأنواع الموسيقى
المونودية لا تعرف هذا التماسك وهذا التعقيد فى الفكر الموسيقى
الذى ينتمى الى الموسيقى الأوروبية ، والمستمد على وجه الدقة من
طابعها الهارمونى .

ولقد آثرت الموسيقى الأوروبية الاحكام الشكلى لهارمونية الذى
لا يسمح للمحسوس بالظهور الا تحت سلطان الشكل - أثرته على
ثراء ورهافة الفروق الميلودية الدقيقة التى تتميز بها الموسيقى
الشرقية . كما آثرت المتعة التى تنشأ عن تأمل العلاقات اللحنية
على التأثيرات السحرية *effets magiques* . وفى هذا النمو تبدى
الشكل قادرا على أن يتقبل أكثر فأكثر وقائع صوتية *faits acoustiques*
كانت غريبة عليه فى بداية الأمر . وإذا كان لم يقبل
قط تلك الوقائع التى تند عن سلطانه ، الا أنه لم يكف مطلقا عن
التوسع حتى يستطيع أن يصل الى الالتقاء بها . فمن الحق اذن أن
اثراء المادة اللحنية لا يكون اثراء للموسيقى الا اذا توصل الفكر
الموسيقى الى تمثيلها على نحو ما . ويبدو أن الأشكال البسيطة هى
أغنى الأشكال ، وهى التى تضمن أكبر ثراء للأحاسيس . وإذا
كانت المقامية *tonalité* قد بدت قادرة على تقبل كل مافى التجديدات
الموسيقية من تباين ، ومافى المتنافرات من تعدد ، فذلك لم يحدث
الا بعد أن أكدت شكلها الأساسى بكل صفاته ، بأن نبذت الوقائع
الصوتية التى كانت غريبة عليها . أما الموسيقى الشرقية التى
رفضت الهارمونية وصورها البسيطة التى تنطوى عليها ، فقد
وجدت نفسها حبيسة اللاتناهى المائع للفروق الميلودية الدقيقة
nuances mélodiques ولم تستطع أن تؤسبب أى فكر موسيقى
موسيقى يمكن أن نقارنه بفكرنا . وبدلا من المقامية التى تقوم على

وقائع صوتية مختارة من أجل قيمتها الشكلية ، أخذت تصلح شيئاً فشيئاً ما كانت محرومة منه في البداية .

والفن اختيار ، ولا بد له من أشكال بسيطة ، بل تقليدية إذا أراد أن يتجاوز النزعة الحسية ، وأن يحقق دياكتيك العالم الحسى *dialectique du monde sensible* الذى يسمح له بأن يسيطر على هذه النزعة ، ذلك أن النزعة الحسية عدوة للاحساس الذى تضعفه بقدر ما يضاعف الشكل من قدرته . وعلى المؤلف الموسيقى أن يعرف كيف يختار بساطة شكل من الأشكال . وكثير من المؤلفين المحدثين يخطئون نتيجة لفوضى الأحاسيس الصوتية التى تفلت من الشكل ، أو تخلط فيما بينها أشكالا متناقضة . ومن هذه الفوضى لا تتولد سوى ميوعة رتيبة . لأن الاكتمال الحسى لا يولد الا من أحكام الشكل ، والشكل الذى يخلو من الاحكام - كالشبكة ذات الثقوب الواسعة - لا يقتنص شيئاً من واقع الانغام . فاذا كان لابد للموسيقى من أن يحاول احتضان أكبر تنوع ممكن من الاحاسيس، لزم عليه أن تكون تلك الاحاسيس متضمنة داخل شكل بسيط . وأيا كانت الاختلافات التى تفصل المذاهب الهارمونية المتباينة بعضها عن البعض الآخر فيبدو أن مطمحها المشترك دائماً هو أن تعيد بناء الصرح اللحنى ابتداء من أحد أشكاله الأساسية . وكما أن الهارمونية الكلاسيكية تقوم على أساس تراكب الأبعاد الثلاثة ، فقد حاول شونبرج بتعميمه لهذا المبدأ أن يتناول مقامية الوقائع الصوتية من جانب الانغام الرابعة *la quarte* ووجد اختباراً لصحة مذهب الهارمونى فى أننا نصل دون مشقة بواسطة تراكب الأنغام الرابعة *la superposition des quartes* الى مجموعة ألحان السلم الكروماتيكى *échelle chromatique* ، وهكذا نعود بالمادة اللحنية كلها الى الوحدة .

ونستطيع أن نشاهد فى مجرى تاريخ الفكر الموسيقى ضرباً من

الحواز بين الشكل والمضمون . . حوار يبدو لنا على أنه ماهية عملية الابداع نفسها . والتآلفات الجديدة لم تقبل شيئا فشيئا الا بمقدار ما كانت تبدو على انها تركيبات ثابتة *combinaisons stables* تستطيع أن تتيح الفرصة لاستخدام منهجي (منتظم) *systematique* وعلى هذا النحو لا ينقطع التوازن عن العودة الى الاستقرار بين الشكل والمضمون . اذ لا يتقبل الشكل الا وقائع سمعية طيبة بالنسبة لفعله . فاذا سيطر شكل قديم على عنصر حسي جديد ، تجدد الشكل نفسه من احتكاكه بهذا العنصر دون أن يفقد على رغم ذلك أسسه الأولية . وهكذا ، حين يضاف احساس صوتي جديد الى الفكر الموسيقي الذي تم تكوينه فعلا ، فلا بد له أن يندرج فيه بصورة أو بأخرى وأن يتلاءم مع الأطر التقليدية قبل أن يطرا التعديل - تحت تأثيره - على هذه الأطر . ولقد ظهرت المقامية على أنها قادرة على تبرير وتقبل اثراء لحنيا لا محددًا يعمل على تحويلها هي نفسها بصورة مطردة . ويبدو أن هذا التحويل البطيء هو الذي يمكنه وحده أن يضمن احكام الفكر الموسيقي . وقد أشرنا فيما سبق الى ضرورة انخراط المؤلف الموسيقي في تاريخ الفن الموسيقي ، وذلك لأن هذا التاريخ يكشف عن تطور فكر موسيقي مستقل يتقدم بفضل حوار بين الشكل والمضمون يضيف عليه معناه .

ولا يمكن أن يتسع الشكل الا اذا وضع في البداية . فلقد سمحت المقامية - بمالها من طبيعة محددة - بالاشتغال على نصيب من المجال اللحني يأخذ في الاتساع دائما وأبدا . وما كان مقبولا بادىء ذي بدء في حمى أحد الأشكال القديمة وثحت ستاره سرعان ما يكتشف - في الوقت نفسه - شكله الخاص . وقد يبدو أن الشكل التقليدي يحاول - في مرحلة أولية - أن يبرر لنفسه احساسات صوتية جديدة ، ولكنه لا يلبث في كثير من الأحيان حتى ينحل تحت تأثير الأشكال الجديدة الغافية في تلك الاحساسات

الجديدة ، ولا مناص حينئذ من إعادة بنائه على أسس جديدة . ولقد انهارت المقامية الكلاسيكية كما لاحظنا من قبل - بفعل النزعة الكروماتيكية عند كل من فاجتر ومسيرار فرانك وتحت تأثير التجديدات الجريئة التي أقدمت عليها الانطباعية الفرنسية *l'impressionisme français* ولا تبدو اللامقامية *l'atonalité* إبداعا من العدم *ex nihilo* بقدر ما تبدو نتيجة وتدشيننا منطقيا لوقائع موسيقية قائمة فعلا . وهكذا يعمل اثرء المادة اللحنية رويدا رويدا على تقويض المبادئ التي لا تستطيع أن تتحمل هذا الاثرء . وقد ولدت المقامية المتعددة *polytonalité* - شأنها في ذلك شأن اللامقامية - ضرورة اعطاء شكل للأنغام الغريبة التي تزدهم بها الموسيقى الحديثة . وهذان الشكلان الجديدان هما أيضا رد فعل للفكر الموسيقي ضد ما شهر به «شونبرج» و «هنديت» بوصفه فضيحة مفهوم تحويل النغم *altération* فهذا المفهوم الذي نجده مبررا بالنسبة للمقتضيات المقامية التي لم يفتنا اليها والذي لا يعبر على هذا النحو إلا عن معقولة سلبية نوعا ما - هذا المفهوم ينبغي أن يتنازل عن مكانه - في رأيهما - لشكل ايجابي قادر على الاشتغال بصورة فعالة على هذه الأحاسيس الجديدة التي هي الأنغام الغريبة .

ولقد جاهر شونبرج بأنه ضد المقامية التي تدعى - بحيلة « الأنغام الغريبة » - انها تشتمل على ما هو « غريب » على حد التعريف نفسه . فأما أن يوافق الفكر الموسيقي على أنه مقامي بصورة قاطعة ، ويعترف بحق المقتضيات المقامية جميعا ، أو أن يعترف في صراحة بالحدود الضيقة في المذهب المقامي ويحاول اكتشاف شكل جديد . ولكن ، ما أن تقبل المقامية مفهوم تحويل النغم *le concept d'altération* حتى تعلن عدم كفايتها وتحطم نفسها بنفسها . وعبارة « الأنغام الغريبة » تشهد - على وجه الدقة - برفض اعطاء شكل معقول لما يتجاوزها . وحين تكون

التآلفات جميعا غريبة على السلم الموسيقى ، لا تكون المقامية عندئذ سوى شكل ممكن ، وإشارة نظرية بحتة ، في نفس الوقت الذي يبرز من تلك التآلفات شكل جديد يتطلع الى الظفر باستقلاله .

وأخرى بمفهوم النغم أن يكون اعترافا بالعجز ، من أن يكون تبريرا ، والواقع أنه « لا وجود لأنغام غريبة على الهارمونية : فهذه الأنغام هي تلك التي يرفض العالم النظري قبولها في مذهبه » (١) ومفهوم تحويل النغم عبارة عن تناقض في الحدود : « فاما أنه لا وجود لنغمات غريبة على الهارمونية ، أو أنها ليست غريبة على الهارمونية » . فاذا كانت تقلت من المنطق الموسيقى المؤلف ، فلا بد من اكتشاف منطقها الأصيل (٢) . والمقامية كما لاحظ هندميت ، تناقض الهارمونية بمعنى ما ، فاذا كنا نجد فيها تعبيرا عن معرفة معينة بالوقائع اللحنية faits sonores فان هذه المعرفة ناقصة ، لأن المقامية ليست سوى تقريب أول première approximation . ومذهب تراكب الأبعاد الثالثة superposition des tierces ضيق الى أبعد حد ، مما يرغب على الالتجاء الى حيلة الأنغام الغريبة notes étrangères لكي يتكيف مع ثراء الوقائع اللحنية بأكمله . ويعتقد شونبرج أنه قد وجد في مذهب تراكب الرابعات superposition des quarts شكلا شاملا بما فيه الكفاية بحيث لا يستبعد شيء من مجموع الوقائع الهارمونية la totalité des faits harmoniques .

ويعتقد شونبرج - الذي يبدو أنه يقبل المبدأ القائل بأن كل احساس جديد يجب أن يبرره شكل جديد - يعتقد أن الشكل القديم يجب أن يختفى عندما يصبح وكأنه شيء خارجي على الأحاسيس الجديدة التي يتقبلها . فقد اكتمل - داخل المقامية

(١) شونبرج : راجع الكتاب المذكور ، ص ٣٥٢

(٢) شونبرج : راجع الكتاب المذكور ، ص ٣٤٥

وتحت حمايتها أيضا - الاثراء اللحني الذي كان لا مفر من أن يحطم تلك المقامية . غير أن شونبرج يذكر أنه قبل أن يتقدم بمذهبه كان هذا المذهب وكأنه قد تحقق فعلا بصورة غامضة في الأحاسيس الصوتية نفسها . ولم تكن المقامية حينذاك سوى اطار مصطنع ، وتم اكتشاف شكل جديد عن طريق الحدس . ويذكر أيضا أن ما كان مجرد « طابع صوتي » timbre قد تطلع الى أن يصبح شكلا . ولم يكن للتآلفات الجديدة في المرحلة الأولى لظهورها سوى قيمة « انطباعية » impressioniste في بادئ الأمر ، ولكنها لم تلبث أن وضعت عالما شكليا جديدا . وقد يصبح تآلف منعزل عند مؤلف موسيقى نقطة بداية لمذهب هارموني جديد عند من يأتون بعده . وعلى هذا النحو تتطور الامكانيات الشكلية للأحاسيس التي لم تكن مقبولة في البداية الا بوصفها طابعا صوتيا timbre . ويحاول « الشكل » على مر التاريخ تبرير وتثبيت الأحاسيس التي لم تكن تستجيب في البداية الا لما أطلق عليه شونبرج اسم « الهارمونية الحدسية » harmonie intuitive . والواقع أن المؤلف الموسيقي الذي يكتشف للمرة الأولى هارمونية جديدة لا يحتفظ بها الا لأنه يشعر فيها بالامكانيات الشكلية ، وهذه الامكانيات هي التي تؤسس - خفية - المتعة التي يشعر بها في تلك الهارمونية الجديدة . ويتعرف شونبرج عند ديبوسي مثلا - على أن السلم الثنائي الشامل pandiatonique وتآلفات الربع تنتج « آثارا جميلة من الطابع الصوتي » ، غير أن الانطباعية ليست في نظره نزعة حسية sensualiste خالصة على الاطلاق : ففيها يتم التعبير عن « هارمونية حدسية » لا يمكن بدونها أن يكون للأحاسيس الجديدة التي تقدمها لنا أي معنى ، وهذه الأشكال التي أحس بها ديبوسي حاول شونبرج أن يخرجها الى حيز التنفيذ في مذهب محكم ، فأصبح السلم الثنائي الشامل pandiotonique و هارمونية الرباعيات de quarte

حقائق شكلية وبنائية *structurelles* قادرة على أن تحمل الصرح
اللحنى كله دون الاستناد على شكل غريب .

وهكذا يبدو أن شونبرج يوافق على أن أى احساس جديد
لا يعرف كيف يتلقى حق المواطن فى عالم الأشكال الموسيقية ان لم
يحمل معه شكلا جديدا يسمح باثراء الاحساس والفكر فى وقت
واحد .

ويستجيب النفاذ المطرد للفكر الموسيقى فى المادة المحسوسة
للعالم اللحنى لمجهود مطرد من التوليف *synthèse* يقوم به هذا
الفكر . ولقد ارجعت المقامية الى الوحدة عددا يتزايد باستمرار من
الوقائع اللحنية *faits sonores* ولكن كلما أمكن الاحاطة بالعالم
الصوتى احاطة أمينة ازدادت أيضا « وحدة المفهوم »
l'unité de conception وكأنما يجب على الشكل أن يزداد تأكيدا
لنفسه كلما ازداد العالم الحسى الذى ينبغى أن يحمله ثراء . فالمذاهب
الهارمونية الحديثة تريد أن تشتمل على كل ما فى الوقائع اللحنية
من تعقيد ، ولكنها تريد أن يكون اشتمالها على هذه الوقائع فى
شكل بسيط . واذا نظرنا الى مذهب شونبرج أو مذهب هندميت
لوجدناهما - على الزغم من اختلاف الالهام الذى يوحى الى كل
منهما - يعلمان المقامية حتى يجعلها أشمل وأبسط فى الوقت
نفسه . وكل منهما يتخذ من السلم الكروماتيكى أساسا له لكى
يحقق ذلك التنظيم المتكامل *systematisation intégrale* للمادة اللحنية
التي استعصت على الهارمونية الكلاسيكية . وهنا تكتسب النزعة
الكروماتيكية *le chromatisme* عندهما لأول مرة قيمة التدرج بقدر
ما هى مؤسسة تأسيسا هارمونيا ، أعنى أنها قد أحييت الى شكل
بسيط .

وليس من الممكن السيطرة على الوقائع الصوتية الا عن طريق
قدرة الشكل الأصيلة . ولكن يبدو أن الشكل يستطيع أن يقوم

بدورين مختلفين : فهو إما أن يعرف أو أن يخلق . فإذا عرف أحيانا كيف يبدو مخلصا للوقائع الصوتية الطبيعية ، أليست له أيضا القدرة على ابداع وقائع جديدة ، وتجارب صوتية جديدة ؟ فالاحساس لم يكف - على مر تاريخ الموسيقى - عن الاعتماد على الشكل : ويكفى أن نتذكر التطور الذي خضع له مفهوم التوافق *la notion de consonance* وفقا لتطور المقتضيات الشكلية *exigenas formelles* . ففي المقامية لم يعد التوافق واقعة صوتية بدائية ، ولم يعد موضوعا في ذاته ، وإنما يوضع بالنسبة للمقتضيات المقامية *exigences tonales* . بيد أن الشكل لم يقتصر على تحديد الاحساس : بل لقد توصل الى ابداعه بأكمله ، والبعد الصوتي الواحد يتخذ معاني متعارضة تمام التعارض ، وقد يكون توافقا أو تنافرا وفقا للشكل الذي يلتزم به ، وهو توافق ظاهري *Schein-Konsonanz* وتنافر ظاهري *Schein-Dissonanz* حيث يتخذ الاحساس السمعى صفة هي عكس صفته البدائية . وعلى هذا النحو يبدو أن المحسوس اللحني ليس الا مادة محايدة ، طيعة تمام الطواعية لفعل الشكل . ونستطيع أن نتساءل في هذه الحالة ألا يسيء الشكل استخدام قدراته اذا لم يزعج «الحساسية الطبيعية للأذن» كما يقول هندميت ؟

فإذا كان الشكل يمتلك القدرة - لا على إعادة بناء المحسوس اللحني فحسب ، بل على انتاجه أيضا - فإن الفنان الخالق يواجه مشكلة الاختيار بين موقفين يعرضان له تجاه الوقائع اللحنية : وهذا ما نسميه بمشكلة الاختيار بين النزعتين التجريبية *empirisme* والشكلية *formalisme* . هل يفضل الموسيقى الخضوع للوقائع اللحنية ، أم يختار القدرات الحرة للشكل التي تخلق عالما صوتيا لا يستمد الا من هذا الشكل وحده ؟ وسنرى كيف يمكن لهاتين الامكانييتين اللتين تحقق المقامية التوازن بينهما - كيف يمكن لهما بعد سبر أغوارهما - أن تمنحنا الميلاد لمفهومين متعارضين للفن الموسيقي ؟

الفصل الرابع

المنزعة التجريبية

فى هذا الحوار بين الشكل والمضمون الذى يعد جوهر الفكر الموسيقى نفسه ، يمكن أن تصدر المبادأة عن الواحد أو عن الآخر . ونحن نميز بين طريقتين جوهرتين فى الابداع : طريقة تصدر عن الهام مادية *inspiration matérielle* (أى عن المضمون) ، وطريقة تصدر عن الهام شكلية (أى عن الشكل) . وفى الطريقة الأولى يبدو كأن الشكل تابع من التجربة السمعية ، أما الطريقة الثانية فتجعل هذه التجربة ممكنة . ونحن اذا تأملنا المقامية ، التى نجد لها ما يبررها قبلها *a priori* وبعديا *a postériori* على السواء ، رأينا أنه من الممكن تحويلها لحساب النزعة التجريبية أو النزعة الشكلية بواسطة اختلال فى التوازن بين الشكل والمضمون الذى تحققه . كما يمكن أن نصوبها نحو اخلاص أعظم للوقائع اللحنية ، أو أن نحافظ على صرامة الشكل ، أو تطويع الوقائع اللحنية حسب مقتضياتها . والفن يتحرر من هذه المواضعات *conventions* أو يؤكد لها : والروح تتطلع الى السيطرة على العالم اللحنى ، أو قد لا تبحث الا عن السيطرة على نفسها ، وامتلاك حريتها وقدرتها البناءة ، وهى تريد أن تتوغل فى أعماق المحسوس ، وتجاوز ما هو قبلى فى أشكالها ، أو تجاوز المحسوس *le concret* بغية الاحتشاد صوب قدراتها الخالصة .

ونستطيع أن نعرف نظرة هندميت الجمالية بانها محاولة لاستبعاد الأشكال المسبقة من الفكر الموسيقى ، تلك الأشكال التى تزعم الروح أنها تعرض بها على الألمان نظاما لا ينبع من تلك

الألحان . وبهذا المعنى يمكن أن نعدّها قريبة الصلة من « الانطباعية »
 التى هى أيضا نزعة تجريبية تسعى الى التحرر من تقاليد الشكل
 الكلاسيكى واكتشاف نظام فى العلاقات الطبيعية بين الألحان ، نظام
 يجب أن يخضع له الفكر الموسيقى . الأمر على هذا النحو أيضا
 بالنسبة لهندميت الذى يبدو وكأنه يطالع فى هذه المادة الشكلية
 التى هى « اللحنية » *la sonorité* الأشكال التى تحدد الفكر
 الموسيقى الخلاق . وما يأخذه على المقامية الكلاسيكية هو طابعها
 التقليدى المتعسف ، ويقترح استبعاد ما هو قبل فىها لكى تصبح
 أشد ملاءمة للتجربة الصوتية الطبيعية . ولا ينبغى علينا أن ننصرف
 عن باطن هذه التجربة أبدا ، وهنا ينبغى على الفكر الموسيقى أن
 يضع أسسه ، والاستطبيقا الجديدة التى يعرضها علينا هندميت هى
 تعبير عن اخلاص الفكر للأشكال الطبيعية التى يجدها منقوشة فى
 اللحنية السابقة على فعله (أى فعل هذا الفكر) .

ويستند عالم هندميت اللحنى على وقائع صوتية طبيعية : على
 التآلفات والألحان المزجية *les sons de combinaison* . والسلم الذى
 يقيمه عليه هو السلم الكروماتيكي ، ولكنه يبين لنا كيف يتم
 استنباطه على نحو طبيعى من سلسلة التآلفات ^(١) *série des*
harmonique لنظام من القرابة المتناقصة بالنسبة للحن أساسى .
 وهكذا نجد السلم الكروماتيكي مؤسسا تأسيسا هارمونيا ، ولحنيا
 أيضا ، ودرجاته المتباينة المرتبة وفقا لعلاقات القرابة المتناقصة
 ستحدد طريقة ربط الألحان ، ونظام الترابطات الهارمونية
l'ordre des enchainement harmoniques ومنطق التحول
 (أو الانتقالات) *la logique des modulations* هى اذن روابط
 القرابة بين الألحان التى تعد أساسا للفكر الموسيقى وهى التى
 تعطيه معناه .

Hindemith : Unterweisung im Tonsatz, p. 51.

(١)

والهارمونية والميلودية : هذان الشكلان الجوهريان فى الفكر الموسيقي كأنهما قد أعطيا مقدما فى التتابع الطبيعى للابعاد *intervalles* حين ينشأ عن وجود أو غياب الحان الربط *sons de combinaison* والبعد الهارمونى بلا منازع ، وهو البعد الخامس *la quinte* يستثنى من هذه القاعدة ؛ وكذلك البعد الثانى لاقيمة هارمونية له اذ تحيره الحان الربط ، فيصبح البعد الميلودى بلا منازع . وهكذا يتم ترتيب تتابع الأبعاد وفقا لنظام هو نظام « القدرة الميلودية » *pouvoir mélodique* الهابطة *décroissant* و « القدرة الهارمونية » الصاعدة *croissant* . وهكذا يكون الشكل الميلودى والشكل الهارمونى متعارضين ومكملين أحدهما للآخر .

ومن الأطناب تتبع هندميت فى محاولته لكى يستنبط من الأشكال الطبيعية المغروسة فى اللحنية جميع المقتضيات التى ينبغى أن يلبيها الفكر الموسيقى . ومن ذلك ينبغى أن نحتفظ بالمبدأ العام الذى تستوحيه هذه المحاولة ، والذى سيملى النقد الذى يوجهه الى المقامية الكلاسيكية . فهو يعيب على هذه المقامية أولا وقبل كل شىء نزعتها الشكلية *formalisme* ، وهو يهاجم - كما يفعل شونبرج - مفهوم تحويل الأنغام على وجه الخصوص ، فى عبارات تكاد تكون واحدة . وهو يحمل عليه (أى على هذا المفهوم) لما فيه من طابع مصطنع ، فما دلالة المقامية الكلاسيكية ابتداء من اللحظة التى تعترف فيها بأن « أى هارمونية أيا كانت يمكن أن تدخل فى أى مقامية أيا كانت » ؟ والواقع أن مفهوم تحويل الأنغام يبين أنه بالنسبة لهذا الشكل التقليدى والقبلى *a priori* الذى هو المقامية الكلاسيكية لا تكون التآلفات « الغريبة » سوى نغمات دخيلة *intrus* واعتبار بعض التآلفات شيئا غريبا معناه ألا نسمح لها الا بشكل سلبى ، أو على الأقل نسبى *relative* ، نسبى بالنسبة للنظام المسبق الذى تضعه المقامية الكلاسيكية . ولكى تتلقى هذه

التآلفات شكلا ايجابيا ، فينبغى أن تكون « أعضاء مستقلة » قائمة بذاتها *membres autonomes* فى النظام المقامى *Pordre tonale* وهو أمر يرغب المرء على إعادة بناء هذا النظام وفقا لمعطيات التجربة الصوتية . ويرى هندميت شأنه فى ذلك شأن شونبرج - أن مفهوم تحويل الأنغام يكفى وحده لأدانة المقامية الكلاسيكية حين يكشف عن ضيق أفقها . وعجزها عن الاحاطة بكل مافى الوقائع اللحنية من ثراء . وهذا التناقض الذى يدخل فى صميم هذا المفهوم هو الذى قاد هذا الموسيقى أو ذاك نحو مذهب هارمونى جديد . ومفهوم تحويل الأنغام يلقي ضوءا ساطعا - فى رأى هندميت - على «نسبية» المقامية الكلاسيكية التى تعتبر الوقائع اللحنية خالية من القيمة اللهم الا بالنسبة لمسلماتها الخاصة - وهى مسلمات متعسفة غير قادرة على تقبل ما يندرج مباشرة داخل اطارها . أما فى المقامية الجديدة التى يقترحها علينا ، فعلى العكس من ذلك ، يتلقى فيها كل تآلف - بالاضافة الى القيمة النسبية « للمجال اللحنى » الذى يتحرك فيه - قيمة مطلقة ان صح هذا التعبير . . . قيمة صادرة عن شكله الطبيعى . وكل تآلف سيمتلك فى الشكل الموسيقى قيمة مستقلة ، هذا اذا عرف الموسيقى كيف يحقق قيمته الهارمونية الأصلية ، بدلا من أن يفرض عليه نظاما سبق وضعه *ordre préétabli* . ويقدم لنا هندميت وضعا منهجيا للتآلفات المتباينة التى يصنفها حسب تكوينها الطبيعى ، أعنى وفق القيمة الهارمونية للأبعاد التى تتألف منها ، ووضع اللحن الأساسى . وعلى هذا يجب على الترابطات الهارمونية *les enchainement harmoniques* أن تستند على هذا التركيب الطبيعى للتآلفات المختلفة بحيث يستطيع الشكل الموسيقى أن يضم التجربة الصوتية . ومن الأمور ذات الدلالة تفنيدهم للانهارمونية *l'enharmonie* الذى يرفض قبولها لأنها ليست واقعية صوتية ، وانما شكل ذهنى لا يتجاوب معه شيء فى التجربة الصوتية . وليس للتآلف غير شكل واحد هو الشكل

الذى تمليه خصائصه الصوتية *ses caractères acoustiques* ولهذا لا يمكن أن يكون « متعدد القيمة » *plurivalent* ،

وعلى هذا النحو يتخذ مذهب هندميت الهارموني مصدره من ضرب من الوصف التجريبي للمادة اللحنية . . وصف يكتشف فيه الأشكال الطبيعية التى ينبغى على الفكر الموسيقى أن يؤسس نفسه عليها . ولهذا السبب يعلن احترامه للتوافق الكامل *accord parfait* ، وهو توافق فريد فى بابه ، يبدو فيه الشكل الذى فرضته الطبيعة نفسها كأنه نموذج ينبغى على الفكر الهارموني أن يستمد منه الإلهام . وإذا لم يكن ثمة داع على الإطلاق لرفض المقامية ، ما دام الفكر الموسيقى كله مقاميا *tonale* وفقا لتعريفه نفسه - فانه من الواجب أن يعاد بناء هذا الفكر على أسس أكثر طبيعية . « أستطيع أن أصوغ نتيجة أبحاثى كلها عن الخصائص الأصلية للتآلفات المختلفة - على النحو التالى : فى مضاد النظرية الهارمونية المألوفة التى ترى أن المادة اللحنية بأكملها لاكتسب قيمتها إلا فى علاقتها بنظام مقامى بتنباه قبليا *a priori* والذى لا يعرف بالتالى قيما نسبية ، فى مضاد هذه النظرية نقيم نسقا من القيم المطلقة الثابتة . فنحن نتعرف بين أعلى القيم الهارمونية وأدناها على سلسلة دقيقة الفروق *nuancée* من القيم الأصلية والمتغيرة » ^(١) وإذا كان لابد من أن يكون كل ما داخل « المجال المقامى » نسبيا لمقام الأساس *la tonique* ، فان هذه النسبية ليست أكثر من التعبير المباشر عن صلات القرابة اللحنية للدرجات المختلفة مع « مركز مقامى » *centre tonal* . وهنا لا تعود المقامية مجرد توفيق بين مطالب الروح والمطالب الطبيعية للألحان : وانما تترجم عن هذه المطالب الأخيرة فى صفاتها . ومقام الأساس يفرض نفسه - فى نفس الوقت الذى يتكرر فيه ظهوره - مستعينا بالسند

(١) هندميت : الكتاب المذكور آنفا ، ص ١٢٤

الذى تقدمه له الألحان التى تحيط به والتى تؤكد وفقا لدرجة الغرابة التى تنسبها اليه . والألحان التى تتصل به اتصالا حميما هى أفضل أسانيد . ومقام الأساس هو دائما الأصل وهو أيضا خاتمة الصيرورة الموسيقية *devenir musical* ، كما هو الحال فى المقامية الكلاسيكية ، بيد أن نظرية الوظائف تتخلى عن مكانها لنظرية أوسع . والواقع أن مقامية هندميت تعترف بأن أى تآلف أيا كان يستطيع الدخول فى النظام المقامى *l'ordre tonale* دون أن يكون مفروضا عليه الخضوع لآطار أولى *cadre a priori* بل على العكس من ذلك ، يظل محتفظا - كما تحتفظ خصائصه الشكلية الأصيلة - بالعلاقة المباشرة الطبيعية التى تربطه بمقام الأساس .

ومن اليسير أن نبين كيف يخضع مذهب هندميت كله لنزعة تجريبية أساسية ، وكيف يستند كل جانب من جوانب الشكل الموسيقى عنده على أساس من وصف الخصائص الشكلية الكامنة فى اللحنية *la sonorité* ، والنقد الذى يمكن أن نوجهه لهذه النزعة التجريبية هو أنها لا تستطيع - بلا شك - أن تستبعد العنصر المسبق تماما : وهذا العنصر عبارة عن فكرة متضمنة تضمنا خفيا تتأمل الأشكال الطبيعية التى تقدمها لها اللحنية تأملا نظريا ، فتتبنها أو ترفضها ، وترتيبها فيما بينها لكن تجعل من الممكن بناء العمل الموسيقى فى المستقبل ، اذ لا وجود لنزعة تجريبية مطلقة ، فضلا عن ذلك فإن العمل الموسيقى يعيد بالضرورة اقرار هذه الفكرة التى تحاول النظرية الهارمونية استبعادها . وليس من شك أن هندميت يوافق على ذلك طوعا ، اذ أن ما يبحث عنه فى الواقع ليس الغاء الفكر الموسيقى ، وإنما تحريره - انه يبحث عن الحرية التى تمكنه من تجنب الاطارات المسبقة لمقامية تقليدية.

والدخول في علاقات مباشرة مع الأشكال الباطنة في التجربة الصوتية .

ونستطيع أن نقول بصيغة أعم أن مثل هذه التجريبية عبارة عن استطبيقا ، أعنى عبارة عن مفهوم محدد من الوقائع اللحنية ، لا مجرد تسجيل لهذه الوقائع . وهذا ما يجعل منها قيمة . وهنا أيضا نجد الحوار بين الشكل والمضمون ، وإن يكن الشكيل قد تم اكتشافه داخل المضمون نفسه .

وليس من الممكن أن تكون لدينا تجربة صوتية خصبة دون استطبيقا ، سواء أكانت هذه الاستطبيقا صريحة أو ضمنية - استطبيقا تضع هذه التجربة موضع السؤال . ولقد قلنا آنفا أن حدس العلاقات اللحنية لا يؤدي إلى مفهوم موحد إلا بقدر ما تسيطر عليه خفية إرادة استطبيقية محددة . . . إرادة تختار وتحذف وتستبقى وفقا لتطلعاتها . وهناك بلا شك تجربة صوتية أصيلة خاصة بكل مؤلف موسيقى ، تجربة لا تنقطع عن تزويده بالايحاءات ، ولا يمكن أن تحل النظرية محلها . ولكن ، كما أن العالم في حاجة إلى افتراض hypothèse لكي يسأل التجربة ، فكذلك يحتاج الموسيقى إلى استطبيقا لكي يضع التجربة الصوتية موضع السؤال . ولقد كشفنا اللثام عن خطأ النزعة الحسية l'erreur sensualiste واستطعنا أن نقرر أن الموسيقى الذي يغبط نفسه على اقتناص العلاقات الطبيعية بين الألحان - هذا الموسيقى في حاجة إلى استطبيقا ثمهيدية لتوجيه تجربته الصوتية . والحال في الفن كالحال في العلم لا ينتصر المحسوس إلا في الإجابة التي يقدمها على مسلمات الشكل postulats de la forme ، والحوار بين المفهوم والتجربة واضح في التطور الذي تتصف به النظرة الجمالية لكل مؤلف عظيم ، ذلك أن هذا التطور لا يمكن أن ينشأ إلا عن ثنائية الروح التي تسأل والتجربة الصوتية التي تجيب : وعلى ذلك فإن وجود استطبيقا

مبدئية لا يوصد الأبواب على الفنان المبدع بصورة لا علاج لها . بل على العكس تصبح التجربة الصوتية خصبية بوجود هذه الاستطيقا ، سواء ناقضتها التجربة أو أكدتها . وبعض المؤلفين الموسيقيين من أصحاب الروح الثورية الذين يبدأون من انكار الأشكال التقليدية قد عادوا فوجدوا هذه الأشكال مرة أخرى عن طريق أبحاثهم ، وبعضهم الآخر - على العكس من ذلك - ممن لم يكونوا فى البداية مدفوعين بروح ثورية ، قد أصبحوا ثوريين بفضل التعاليم التى تلقوها عن تجربتهم الصوتية . والاستطيقا الناقصة أفضل من انعدام كل استطيقا ، اذ تستطيع هذه الاستطيقا الناقصة باحتكاكها بالتجربة الصوتية أن تتحرر من نقائصها ، وأن تكفى لاعطاء معنى لتلك التجربة . ولا بد للموسيقى - على وجه الخصوص - أن يكون متنبها الى أن الأحكام العامة الى أقصى حد يمكن أن توجه الأبحاث العينية *concrètes* توجيهها مثمرا ، وأن تضيف عليها تلك الوحدة التى تنبع من أصالة أسلوبه نفسه . فشونبرج مثلا يقول لنا ان تطوره قد اكتمل تحت سلطان أمر مطلق مجرد غاية التجريد ، أمر « بالاختصار » و « الايجاز » ، بحيث أفضى به هذا الأمر شيئا فشيئا « من شكل مقامى أغنى دائما فى متناقضاته ، الى شكل لم تعد فيه مقامية ، أو مقام أساسى ، أو توافقات *consonances* » (١) وهكذا يمكن أن تتم ردود الفعل المتبادلة بين الشكل والمضمون تحت سلطة استطيقا مجردة غاية التجريد ، بحيث تكفى لتوجيه أبحاث المؤلف الموسيقى ، واخصابها ، بل يمكن أن تجعله يكتشف تجربة صوتية جديدة . ومهما يكن من أمر ، فأننا لا نستطيع أن نلتقط المحسوس الا عن طريق الفروض : وليست النزعة التجريبية - شأنها فى ذلك شأن النزعة الشكلية - سوى فرض من هذه الفروض ...

(١) باله : المرجع المذكور آنفا ، ص ٢٠٦ .

الفصل الخامس

النزعة الشكلية

وصفنا نظرة هنميت الجمالية على أنها نظرة تصدر عن الهام سمعى ناشئ عن ارادة تهدف الى أن تكتشف داخل المادة اللحنية نفسها الأشكال التى ينبغى أن تنظم استخدام هذه المادة . وفى مقابل هذه الاستطيقا تقوم النزعة الشكلية التى يسودها العنصر المسبق *l'a priori* وتتحكم فيها ارادة تسعى الى إعادة خلق المادة اللحنية بأن تفرض عليها - وكان ذلك فى شيء من العنف - نظاما لا يوجد فيها من مبدأ الأمر . وبدلاً من تلك الرابطة الضرورية لكل فكر موسيقى والتى تربط بين الشكل والمضمون نجد أن الشكل هو الذى يمسك هنا بزمام المبادرة *l'initiative* : إذ لا يتعلق الأمر هنا باكتشاف المحسوس اللحنى ، بل بإنتاجه .

مثل هذه النظرة الجمالية هى على وجه الدقة نظرة سترافنسكى، هذا اذا صدقنا بيير سوفتشينسكى Pierre Souvtchinsky الذى يقول : « ان تكيف المادة اللحنية مع المفاهيم الموسيقية هو الذى يؤلف أهم خاصية وأشدّها طرافة فى عبقرية سترافنسكى الموسيقية . ولأن الشكل الموسيقى هو الذى يحدد عنده المادة اللحنية (وعكس هذا هو ما يحدث عند الغالبية العظمى من الموسيقيين) تطورت طاقته الشكلية بوصفه من أصحاب الأساليب *styliste* تطورا واسعا » (١) . ولكن يجب أن نلاحظ - فى

(١) Pierre Souvtchnisky : Sur la musique d'Igor Markévitch (Revue Musicale, Juillet-Août 1932, p. 98).

الواقع - أن المادة اللحنية فى حالتها الصافية ليست هى التى تحدد المفهوم عند معظم الموسيقيين ، وانما الذى يحدده مزيج من الشكل والمضمون ، وهذا المزيج هو المادة اللحنية التى خلفتها التقاليد . ولهذا السبب أقام هندميت استطيعا جديدة بأن عزل هذه المادة عن أشكالها الطبيعية . وهكذا يدين اثنان من أعظم الموسيقيين المعاصرين بأصالتهما الى وعى حاد - حدة خاصة - بأعم الامكانيات التى ينطوى عليها الفكر الموسيقى . . . امكانيات عرفا كيف يختارا بينها ، وكيف يصلا بها الى أقصى غايات التحقيق .

ويبدو أن النزعة الشكلية تتفق مع تاريخ الفكر الموسيقى نفسه ، ذلك الفكر الذى يحاول دائما تطويع الوقائع الهارمونية وفقا لمقتضيات الشكل . ونستطيع أن نقول على وجه الخصوص انه قد وجدت دائما فى كل العصور نزعة شكلية لا تستبقى من الفكر الموسيقى سوى أعم مقولاته ، وتزعم أنها تطبق هذه المقولات على مادة لحنية كانت تستعصى لأول وهلة بطبيعتها المحسوسة على تلك المقولات . واننا لنجد ضربا من الاحتقار والانكار للمعطيات الصوتية فى بعض الموسيقىات الشرقية التى لا تريد الخضوع الا لاعتبارات شكلية ونظرية صرفة . ولكن ينبغى أن نشير قبل كل شئ الى وجود قانون ثابت للفكر الموسيقى ، وأعنى به قانون الانتقال من المتتابع *successif* الى المتآنى *simultané* (أى حدوث شيئين فى آن واحد) ، ذلك القانون الذى لم ينقطع عن ممارسة تأثير ملحوظ على تطور الموسيقى ، والذى نجده عند منبع كل التجديدات الهامة ، أو كما يقول أ . شيفر : « وحول هذا الانتقال من المتتابع الى المتآنى - على ما نعتقد - وحول هذه الواقعة وهى أن كل ما يتغير يمكن أن يتراكم ، أو على العكس لا يعرف كيف يضاف - حول هذا دار جزء هام من التاريخ الفنى (التكنيكى) (أو من تاريخ صنعة الموسيقى) . واذا كانت لفظة « البوليفونية » *polyphonie* فى اللغة اليونانية قد عبرت تعبيرا سليما عن « التعدد وعن تنوع

الألحان ، في آلة أو مقطوعة موسيقية ، فان هذا المصطلح ينبغي ألا يستخدم فيما بعد إلا للدلالة على ترتيب رأسى للألحان . والأبعاد التي كانت في بداية الأمر مخولة للآلات ، أو حتى بين الآلة المصاحبة وبين اتحاد النغم (اليونيسون) unisson أو الأداء التبادلي للأصوات antiphonie des voix . . . هذه الأبعاد قد دخلت كلها فيما بعد في الاستعمال الكورالي usage chorale وتكرار وصدة ميلودية بعينها في القانون canon أو الفوجه fugue يؤدي الى تراكب حقيقي réelle superposition ، وأعقب ذلك الاستسلام للفكرة البشعة التي ترمي الى تكديس كل نغمات سلم ما في تآلف واحد (بتهوفن : ختام السمفونية الكورالية ، الحركة السريعة الثانية) وتركيب عدد كبير من التآلفات ، والمقامات بعضها فوق البعض الآخر . . وربما كان هذا كله نابعا من أنتيفونية antiphonie بدائية، ومن رغبة دائمة، تعاني كبتا قليلا أو كثيرا - أو قد تكون مشتقة بمهارة - لتركيب وحدات كثيرة بعضها فوق بعض ^(١) . ويبدو أن الاستماع المتتابع ينشئ في الروح صورة متآنية simultanée ، وتراكبا ذاتيا superposition subjective ^(٢) للعناصر اللحنية يمهّد للتراكب الحقيقي . وعلى هذا فان قانون الانتقال من المتتابع الى المتآني يقوم أساسه على المقولات الذاتية للفكر الموسيقي ، ومع ذلك فقد ولدت منه الإدراكات السمعية الجديدة التي يكاد يكون تبريرها شكليا صرفا . وإلى هذا القانون الشكلي الذي يؤكد تفوقه على الاحساسات السمعية ينبغي أن نرجع معية وظائف مقام الأساس la simultanéité des fonctions tonique . والنغمة السائدة (المتسلطة) dominante . وكذلك التآلفات الكاملة للديوانين الكبير والصغير (التي نجدتها في « طقوس الربيع » مثلا) وأخيرا تعدد المقامية la polytonalité

(١) A. Schaeffner : Origine des instruments de musique, p.319.

(٢) Voir G. Brelet : Musiques exotiques et valeurs permanentes de l'art musical (Revue Philosophique, Janvier-Mars, 1946, p. 89).

فهناك دائما الى جانب الهارمونية الطبيعية هارمونية مصطنعة *factice* وهي الهارمونية التي تقوم في الموسيقى البدائية على القرابة الوظيفية *parenté fonctionnelles* الموجودة بين الألحان . ولا تقوم على قرابة مباشرة ^(١) . وهذه الهارمونية المصطنعة الناشئة عن القدرة على التمييز والتفرقة *pouvoir discrétionnaire* التي تتسم بها الروح - هذه الهارمونية تشهد بالتأثير الحى لما أطلقنا عليه اسم النزعة الشكلية .

ولا يلبث الفكر الموسيقى - فى رأى شونبرج - بعد أن اعتمد على الهارمونية الطبيعية ، أن يخلق هارمونية أخرى لا يوجد بينها وبين الهارمونية الأولى سوى أوجه شبه بعيدة . وربما كان فى أصل الموسيقى بعض الوقائع الصوتية ، تم اختيارها بلا شك من أجل ما تحملها فى طياتها من أشكال ، هناك حيث يستهلك الفكر الموسيقى اندفاعته . والفكر الموسيقى يستند أصلا على مادة طبيعة، ولكنه لا يتردد فى الابتعاد عنها ، والأشكال التى توحى بها المعطيات الصوتية الطبيعية تنفصل عن هذه المعطيات التى ولدت منها حتى تمكن من الفوز باستقلالها . « ونمو المصادر الهارمونية تفسره قبل كل شيء تلك الواقعة وهى أن نموذجا طبيعيا تتم محاكاته عن وعى أو دون وعى ، بحيث تصبح كل محاكاة مولودة من هذه الطريقة نموذجا جديدا يمكن محاكاته من جديد » ^(٢) . لقد حاكينا اذن « نماذج » طبيعية معينة ، وأفسحت التآلفات الثابتة من وجهة النظر الصوتية مكانها للتآلفات التوليفية *accords synthétiques* التى لا تعد ثابتة الا من وجهة النظر الشكلية من حيث دخولها فى مذهب شكلي يحدد قيمتها الصوتية .

(١) ج . بريليه : الموضع المذكور آنفا ، ص ٩٣ .

(٢) Schönberg : Harmonielehre, p. 432.

ويعتقد شونبرج أننا لا نستطيع أن نفلت من النزعة الشكلية ، كما أن المقامية الكلاسيكية التي تحترم الوقائع الصوتية لاعتبارات معينة ، لا تفلت من هذه النزعة تمام الافلات . وليس من شك أن التآلف الكامل يبدو على أنه « من صنع الطبيعة مباشرة » ، غير أن شونبرج يلاحظ أن التآلف الكامل الصغير mineur يبتعد فعلا عن « نموذج » الطبيعي ، وأن الهارمونية الكلاسيكية لا تخشى - بطريقة عامة - فصل مبدأ تراكب الثالثات عن أساسها الصوتي . والواقع أنه ينبغي في نظره أن يقبل الموسيقى عن طيب خاطر هذه النزعة الشكلية الكامنة في الفكر الموسيقي ، وأن يعرف كيف يصل بالامكانيات التي تقدمها له - الى آخر مداها .

وينبغي أن تكون الأشكال الطبيعية الباطنة في المادة اللحنية هي نقطة البداية لتصميم تحررها من التجربة الصوتية التي تكشفتها لها في بداية الأمر . وفي ذلك المذهب الهارموني الذي يعرضه علينا شونبرج نجد أنفسنا أمام عملية توسيع للهارمونية الكلاسيكية التي تعيره مبدئا من مبادئها الشكلية الأساسية ، ولكنها تحررها من الوقائع اللحنية التي تولد عنها . ويصبح تراكب الثالثات la superposition des tierces في الهارمونية اللامقامية تراكبا للرابعات . والتآلف الكامل لهذا المذهب الهارموني هو دو صول ري وهو تآلف توليفي synthétique ويبتعد ابتعادا ملحوظا عن المعطيات الطبيعية كما يعترف بذلك شونبرج نفسه . ومع ذلك ينبغي علينا منذ الآن أن نضع مشكلة معرفة ما اذا كانت الهارمونية « المصطنعة » - كما وصفناها - لا تجد في نهاية الأمر تبريرها في المعطيات الصوتية الأصلية التي كانت هي وحدها القادرة على اظهارها . والواقع أن شونبرج يبين أنه من المحال عن طريق تراكب الثالثات استيعاب مجموع ألحان السلم الكروماتي بينما يمكن أن يؤدي التركيب بواسطة الرابعات quater الى تآلف يحتوي على الألحان الاثنا عشرية في هذا التدرج . واذا وافقنا - من جهة

أخرى - على أن بعض الألحان يمكن الغاؤها - فى الوقت المناسب -
فى هذه التآلفات المؤسسة على الرابعة ، فأننا نستطيع أن نجد مرة
أخرى التآلفات بواسطة ثالثات الهارمونية الكلاسيكية . وهكذا
يبدو المذهب الكلاسيكى على أنه حالة بجزئية من مذهب شونبرج ،
بل ان هذا المذهب يحقق على الرغم من طابعه المصطنع خلاصا أكبر
للوقائع الصوتية مادام يسمح بادخالها فى نسق متكامل .

ونستطيع أن نتساءل : ما مصير الحوار بين الشكل والمضمون
فى النزعة الشكلية ، ذلك الحوار الذى رأينا انه جوهر الفكر الموسيقى
نفسه ؟ ألا تنعزل الروح فى هذا المذهب عن نفسها ، وتصبح أسيرة
حريتها ذاتها ؟

الواقع أن اتساق الفكر *la cohérence de la pensée* يضع
تجربة صوتية جديدة ، وكمال الشكل ينتج عالما لحنيا جديدا . وقد
نقرر أحيانا الى أى حد يمكن لفكر موسيقى جديد أن يحطم فى يسر
- وبطريقة مباشرة - التجارب الصوتية التى تكونت فى صورة
متماسكة تقليدية للغاية ، بحيث يجعل التجربة الصوتية الجديدة
التي تألفت منها تبدو لنا سوية لا عوج فيها على الإطلاق . ذلك أننا
بفضل الشكل نجعل تلك المطالب التى يجيب عليها العالم اللحنى
مطالبنا الخاصة . . . بيد أن الشكل - على وجه الخصوص - يضع كما
قلنا آنفا - تجربة صوتية جديدة ، فهو أبعد من أن يجعل كل
تجربة لا مجددة . . . وإذا كانت الأذن تستمع بالنسبة لنسق معين ،
فان هذا النسق اذا وضع مرة استخلصت منه الأذن وقائع صوتية
جديدة نلاحظها وكأنها معطيات مباشرة . وهكذا حين ينتج الفكر
محسوسا جديدا ، فان هذا المحسوس يصبح بالنسبة اليه معطى
جديدا يقاومه مقاومة المعطى القديم ، ولايسلمه ما ينطوى عليه من
وضوح الا فى تجربة صوتية خاصة . والمادة المكونة تكوينا شكليا
ما هى الا موضوع جديد للحدس ، علينا أن نكتشف خصائصه
حتى نتمكن من استخدامه .

ونحن لا نستطيع انكار أننا لا نشعر بمقاومة المحسوس في بعض الهارمونيّات المنبثقة من المركبات *combinations* الشكلية البحتة ، وأن التعبير لا يتم فيها بصورة قاطعة عن معرفة معينة . . . معرفة لم تكن ممكنة طالما لاحظنا اللحنية من الخارج ، بدلا من التصرف فيها وابداعها من جديد . ومن العسير بلا شك أن نضع حدا فاصلا صارما بين عالم لحنى طبيعي وعالم لحنى صناعي : فهذا وذاك لا وجود لهما الا بفضل القدرة الخلاقة للروح التي تمارس قواها في الفراغ بل في عالم صوتي يعرض لها دائما في التجربة . كما لا نستطيع من جهة أخرى أن نستبعد من الفكر الموسيقي - كما يعترف بذلك هندميت - كل نزعة نسبية *relativisme* استبعادا تاما : لأن وضوح اللحنية في الموسيقي أمر ذاتي *subjective* بالضرورة . ولكننا نجد من جهة أخرى أن أشد الأشكال تقليدية في الظاهر تستطيع أن تحمل لنا في طياتها - اذا عرفت كيف تكون مخصصة لنفسها - معرفة جديدة بالعالم الصوتي . والحق أننا قد رأينا كيف لا يبتعد مذهب شونبرج الهارموني في الواقع - بمسلماته الأساسية - عن الوقائع السمعية المباشرة الا لكي يعود فينضم اليها بصورة أفضل . وقدرة الروح الخلاقة حين تنشئ من « اللحنية » أشكالا جديدة ، تكون دائما على صلة بمحسوس معين يظل خارجيا بالنسبة لها على نحو ما ، ولا تكف عن الشعور - تحت تأثيره - بأنها طيبة تارة ، عصية تارة أخرى . وهكذا تحقق اللحنية - حين ترد على تأثير الشكل فيها - وجودها المحسوس .

وكل معرفة ابداع : وقد رأينا كيف أدى المجهود الذي بذله هندميت لاكتشاف القوانين الطبيعية الباطنة في المادة اللحنية الى خلق مادة لحنية جديدة . غير أن كل ابداع يجد اكتماله ومكافاته في بلوغ معرفة ما ، كما تشهد بذلك حالة شونبرج . . . ومن علامات الكمال في الشكل قدرته على توليد عالم لحنى

جديد • وكل شكل جديد يحمل لنا فى طياته كشوفا عن المحسوس اللحنى ، وهذا هو تبريره الأخير • وعلى هذا النحو نجد أن ما كان يبدو فى تاريخ الفن الموسيقى - شكلا جريئا ، بل صادما للنفس لأول وهلة ، قد أصبح فيما بعد معطى مباشرا لا نشك فى أنه يحتاج - لكى يوجد - الى التغلب عليه • ومن أهداف الفن الموسيقى الرئيسية تحويل المعطى اللحنى باستمرار عن طريق فرض أشكال جديدة دائما وأبدا •

ومع ذلك نستطيع أن نتساءل : هل يفترض تجديد المادة اللحنية أو سيفترض دائما إعادة صياغة المبادئ ، أم أن هذا التجديد لا يمكن أن يتم داخل الأطر التقليدية ؟ وهذا على ما يبدو هو رأى سترافنسكى الذى كان يذهب الى أن المقامية قادرة على استيعاب المجموعات اللحنية ensembles sonores التى هى أبعد ما تكون عن التوقع ، وأغنى ما تكون ، هذا اذا قبلنا التوسع اللامحدود فى استخدام الألحان الغربية • ونستطيع أن نعتبر المقامية - بصفة عامة - شكلا من الدرجة الأولى كالسلم المعدل l'échelle tempérée مثلا ، والذى يمكن أن تشيد بداخله دائما أشكال جديدة ، أشكال من الدرجة الثانية لا تضع المقامية موضع الشك • ويبدو أن كل شئ قد قيل - فى الموسيقى الحديثة - من وجهة نظر المحسوس ، ولم نعد نرى ما يمكن أن يضاف الى استطبيق الألحان الاثنا عشرية l'esthétique des douze sens • فاذا كان مجال الاحساسات الأولية يبدو غير قادر على التوسع ، فلا بد أن تبحث موسيقى جديدة فى أشكال جديدة عن وسيلة لانشاء احساسات جديدة • وربما كانت الهارمونيات التى استهلكت أشد الاستهلاك هى أكثر من غيرها قابلية لإعادة التقويم بواسطة خيال سمعى يستوحى الهاما شكليا • وهكذا يستطيع الفكر الموسيقى أن يتجدد دون الخروج عن الأطر التقليدية وبناء احساسات جديدة عن طريق أشد الوقائع السمعية شيوعا (أو ابتذالا) • يقول ب • دى شليزinger

B. de Schloezer في معرض حديثه عن ماركيفتش: « ان ما يسترعى الانتباه قبل كل شيء في مؤلفاته الموسيقية هو الثراء والاصالة اللذان يميزان مادته اللحنية .. وموسيقاه لم يسمع بها من قبل بكل ما في هذه الكلمة من معنى .. وفضلا عن ذلك فإن اللحنية الجديدة كل الجدة في موسيقاه لا تعتمد على طريقته في استخدام الآلات فحسب l'instrumentation ولا على استعمال تألفات جديدة معقدة ، وانما تعتمد على اقامة علاقات لم يسبق اليها أحد بين مركبات complexes بسيطة نسبيا ، وعلاقات بين تألفات توافقية تكتسب دفعة واحدة نضارة غير متوقعة ،^(١) . أليست قدرة الشكل هاهنا باهرة الوضوح ، لأنها بدلا من اللجوء الى مادة لحنية جديدة لانشاء احساسات جديدة ، قد ولدت هذه الاحساسات داخل أشد المواد اللحنية ابتذالا واستهلاكا ؟

ربما لم يكن من الضروري اذن أن يفترض تجديد الفكر الموسيقي والمادة اللحنية تجديدا للمبادئ . ولكننا نستطيع أن نتوغل الى أبعد من ذلك في طريق النزعة الشكلية وأن نتساءل : هل يتضمن تجديد الفكر الموسيقي بالضرورة تجديدا للمادة اللحنية واللغة الهارمونية ؟ لقد رأينا فيما سبق محسوسا جديدا يولد من قدرة الشكل الخلاقة ، وسنرى الآن شكلا لا يبالي بمادته ويغتذى على نفسه وعلى قدراته الخالصة ، ويبعد فكرا موسيقيا معتمدا على نفسه وحدها .

نحن نجد عند سترافنسكى ملاء حسيا plénitude sensible وهذا الملاء - الذى هو أبعد عن أن يكون ناشئا عن ثراء المادة لا يصدر الا عن الطواعية التامة لهذه المادة بالنسبة لتأثيرات الشكل . وقد ناقش النقاد مسألة معرفة الى أى حد ظل سترافنسكى مخلصا

B. De Schlözer : Nouvelle Revue Française, 1er août 1933, (١) p.312.

لنفسه في مؤلفاته ذات الالهام الكلاسيكي . وفي رأينا أن الافكار المتعمد للمادة اللحنية في هذه المؤلفات قد تحول في صالح الأسلوب الذي كان في حاجة لكي يؤكد نفسه بكل نقائه - الى التحرر من ثراء الاحساسات التي ارتبط بها في أول الأمر . وحين هجر سترافنسكي الترف اللحني الذي تميزت به « طقوس الربيع » لم يتخل عن أسلوبه ، بل جعله مقصورا على أفعاله الجوهرية ، ولهذا السبب كانت المادة اللحنية الأكثر ابتذالا وحيادا هي أفضل مادة لأنها تسمح للأسلوب بأن يثبت قدرته على الاكتفاء بذاته . ويبدو أحيانا أنه لا يتبقى من المادة اللحنية - كما هي الحال في « فن الفوجية » L'art de la Fugue الا الحد الأدنى الضروري لاجراء عمليات الفكر ، كما أن هذه المادة لا يلحظها السمع - ان صبح هذا التعبير - لأنها تلغى في الشكل الذي تحققه ، وعلى هذا يبدو أسلوب سترافنسكي وكأنه مستقل عن المادة اللحنية الأصيلة التي أبدعها .

وليس من شك أننا نستطيع أن ننكر على مثل هذه الموسيقى حقها في الوجود ، ومع ذلك فانه يبدو لنا أنها تجيب على احدي الامكانيات الأساسية في الفكر الموسيقي . وعلى أي حال ، اذا نحن اعتنقنا هذه النزعة الشكلية المتطرفة ، استطعنا أن نجد فيها على الأقل درسا مفيدا . وكثيرا من المؤلفين الموسيقيين الشبان لا يحرصون الا على اكتشاف احساسات لحنية جديدة ، ويجهلون قدرات الأسلوب . وكثيرون منهم حين يقبلون المواد اللحنية المتباينة أشد التباين مع الأشكال التي ترتبط بها عادة - يتناسون امعان الفكر فيها واخضاعها للأسلوب موحد . فمن الخير أن يعلموا أنه اذا كان ترف الاحساسات اللحنية لا يعرف له قيمة دون أن يوجد فيه شكل كامن ، فان في قدرة الأسلوب العمل على انبثاق موسيقية عميقة في أشد المواد اللحنية جفافا .

وفي الأسلوب يتم التعبير عن اتساق فكر ينتظم حول اختيار

أساسي . وفي ستزافنسكى كما سنرى - برهان على أن أبسط الأفكار إذا تمكنت من بث الحياة فى مصنف موسيقى حتى أقل تفاصيله ، تضمن له هذا الاتساق الكامل الذى يتطابق مع ما فى الوجود من امتلاء . ونستطيع أن نتساءل الى أى حد يباح لنا أن نتكلم عن استنفاد *épuisement* للمصادر التقليدية للفكر الموسيقى ، وهل من الحق أن هناك فكرا موسيقيا لا يمكن التعبير عنه فى لغة جارية أو حتى قديمة ؟ يبدو واضحا أن الفكر الموسيقى يمكن أن يكون أصيلا مع قبوله للأسس المشتركة . وعلى هذا النحو نستطيع أن نتصور ضربا من التجديد لا يمس المبادئ ولا اللغة الهارمونية ، وإنما يصدر عن اكتشاف أسلوب جديد فحسب ، واكتشاف مقولات جديدة قادرة على تنظيم الفكر الموسيقى .

خاتمة

إذا كان رجل الاستطيقا لا يستطيع أن يقوم مقام الفنان في الاختيار الذي يجب أن يستقر عليه الفنان بين مختلف الامكانيات التي تعرض له . . . إذ أن هذا الاختيار تمليه عليه شخصيته نفسها - إذا كان الأمر كذلك فربما استطاع أن يساعده في أن يكون على وعى بالامكانيات الأساسية التي ينبغي أن يختار من بينها . . . تلك الامكانيات الأبدية النابعة من ماهية الموسيقى نفسها ، والتي تماثل نفسها دائما وإن اختلفت الأشكال التي تتخذها على مر التاريخ . ونحن نعرف أن بعض المعارف التي تبدو في ظاهرها مجردة كل التجريد عن طبيعة الفكر الموسيقي . . . هذه المعارف قادرة على تحذيرنا من أخطاء كثيرة ، وإن لم تلعب دورا ايجابيا خلاقا . . . بيد أن هذا الدور - كما نعلم - ليس مستبعدا .

ولكن ينبغي - على الأخص - أن يبطل ذلك الضرب من الانفصال - عند بعض الموسيقيين المحدثين - بين الاستطيقا الحفية التي تتحكم فيهم ، وبين الاستطيقا التي يعتقدون أو يرغبون في تحقيقها : إذ يجب أن يكون الفعل الخلاق على وعى بذاته ، وألا يخشى أن يقتحم مستوى التأمل النظري . ففي مرحلة نقدية كالمرحلة التي نعيش فيها يبدو أن الموسيقي لم يعد يستطيع الاستسلام لنزوات الحدس ، وإنما لا بد له من معرفة واضحة بالامكانيات المتباينة التي تعرض له ، وبالاختيار الذي يزعم أنه يقوم به ، وبلاستطيقا التي يطالب بها في تاريخ الفكر الموسيقي .

وعلى رجل الاستطبيقا أن يدعو المؤلف الموسيقى الى امعان الفكر
فى أسس الفن الموسيقى ، الآن كل فكر موسيقى أصيل هو بماهيته
نفسها عودة الى هذه الأسس ، واكتشاف امكانية جديدة فيها .
وعلى هذا يبدو أنه ينبغي على الموسيقى الذى يريد أن يكون على
وعى بالاستطبيقا الحفية التى تتحكم فيه ، أن يواجه تجربته
الموسيقية الفردية بأكثر مطالب الموسيقى شمولاً ، وأشدها
تجريدا فى الظاهر . وكما أنه ليس من مهمة الفيلسوف أن يصنع
علما ، فكذلك لا يمكن أن يستبدل رجل الاستطبيقا بالفنان .
ولكن ، كما أن الفزيائى مرغم فى أيامنا هذه على أن يكون فيلسوفاً،
وعلى أن يتأمل أسس العلم لكنى يكتشف منطقاً جديداً فى الفكر
العلمى ، فكذلك من المستحسن أن يكون الموسيقى على ألفة
بالاستطبيقا وأن يخلق فى نفسه حالة من الروح الفلسفية تسمح
له باكتشاف منطق جديد للفكر الموسيقى ، وذلك ما تتمخض عنه
اعادة التفكير فى أسس الموسيقى .

الكتاب الثاني
استطيقا
الشكل الزمني

الفصل الأول

الشكل المعيش : الزمان الموسيقي

ألا ينبغي بعد أن جعلنا من الابداع الموسيقى فعلا عقليا يضيف شكلا معيناً على عالم الألحان . . ألا ينبغي بعد أن فرغنا من ذلك أن نعيد ادراج الجوانب السيكلوجية في هذا الابداع ؟ لقد قلنا فيما سبق ان عملية الابداع عند بعض الموسيقيين تصدر عن منبع سيكلوجي يطفئ على ما عداه ، فهل يخرج مثل هذا النمط من الفنانين المبدعين من مجال دراسة الاستبطان ؟ وهل هناك نزعة عاطفية للأبداع تقابل النزعة العاطفية في الاستماع الموسيقي *audition musical* بحيث يهتدى هذا الابداع باستبطان تصبح - بصورة لا تخلو من مفارقة - انكاراً لكل معيار ؟

ليس من شك أن الحياة تستطيع أن تقدم موضوعات للفن ، كما أن الفنان يمكن أن يكون تحقيقاً لحياته كإنسان . ولكن اذا كانت الحياة مفيدة للفن ، فذلك يكون من حيث أنها تنتظم وفقاً له ، والفنان لا يستطيع أن يجد في حياته مصدراً للإلهام الا اذا سادت هذه الحياة مقولات استبطانية تجعلها موصولة بالفن . واذا كان لا بد للفنان المبدع من أن يبقى في نفسه على ثنائية الحياة والفن ، فلا مناص من أن يعرف كيف يوجه اهتمامه الى ما يمكن أن يكون في حياته مشروعا لشكل فني . وحياة الفنان التي تختلف كل الاختلاف عن الحياة الباطنة في الفعل الخلاق - هي مع ذلك كالفن نفسه - ذات ماهية شكلية ، ويسودها احساس بالتوقع لما فيها من نفع فني . واستبطان الحياة المعيشة استبطان شكلية *formaliste*

لا تختلف في ذلك عن استطبيقا الفكر ، اذ يجب أن تنظم حياة المبدع النفسية بواسطة الفن . . فن ينتشر في نفسه كلها . . ويغفو ولكنه على استعداد لليقظة دائما .

والحياة النفسية للفنان خاضعة فعلا للشكل الفني أو مقضى عليها بأن تكون خاضعة له . وليس للحياة سلطان على الفن الا بمقدار ما يوجد بينها وبينه - أعني بين الأشكال المعيشة والأشكال الممكنة من الناحية الموسيقية - من تجاوب شكلي *correspondance formelle* . ونحن نعلم أن ثمة معرفة معينة - تتردد لدى الفنان الموسيقي - بتجربته من حيث صلتها بالابداع الموسيقي ، فادراكه للأصوات المزعجة مثلا أو للأشكال المرئية أو للحركات المحركة أو حركات التنفس . . . كل هذا كأنما يوقظ فيه شكلا موسيقيا يبحث في تلك العناصر عن نفسه ، ولذلك ينبغي على الموسيقي الذي ينتمي الى النمط السيكلوجي أن يفكر في حياته وفقا لمطالب الأشكال الموسيقية نفسها ، وعلى هذا النحو يمكن أن يولد فيه ما يمكن أن نطلق عليه اسم الأشكال «قبل الموسيقية» *prémusicale* وهذه الأشكال هي فعلا موسيقي بذاتها . . وهي ليست موسيقي لحنية محسوسة ، ولكنها مجردة ، أو هي تخطيط يتطلع الى مضمون لحنى . فالشكل لا يمكن أن يولد الا من نفسه ، والقدرة المبدعة على التعبير في المجال الشكلي تقوم على قرابة من حيث البناء بين الشكل والمضمون المعبر . .

ولا بد للاستطبيقا من أن تعترف بحقوق التجربة المعيشة ، على شرط أن يكون لهذه التجربة المعيشة شكل فني . الفن يخلق حياة مستقلة ، والفنان يطمح في أن يحيا حياة أصيلة تفترض الشكل وتحققه . وليس الفن توليفا خارجيا *synthèse extérieure* بين الشكل والتجربة المعيشة ، ولكنه حياة شكلية خاصة ، حياة من الأشكال الحالصة . وفي الابداع الفني ، يحيا الفنان المبدع

فى عالم من الأشكال التى ان لم يكن فى الامكان استخلاصها من المعيش الخالص ، فلا أقل من أن تجده على مستواها ، ذلك أن الشكل لن يعرف كيف يقتحم الوجود ان لم يعتنقه وعى الفنان من الداخل . فاذا كان شكل العمل الفنى هو شرط الحياة الفنية، فان هذه الحياة هى وحدها التى تستكمل الشكل وتضفى عليه وضوحه اللامتناهى الذى هو - على حد تعبير ليبنتس Leibniz تعريف الوجود العينى (المحسوس) . وفى الابداع الذى ينتمى الى النمط السيكلوجى ، ينبغى أن تخضع الحياة نفسها مبدئيا للمقولات الاستطبيقية ، أما فى الابداع الذى ينتمى الى النمط الشكلى ، فالشكل هو الذى ينبغى أن يلحق بالتجربة المعيشة . وحتى لو لم توجد أية صلة بين الانسان والفنان ، وكان الفنان لا يفهم تجربته الانسانية فى عمله الفنى ، فلا بد أن تعقد بالضرورة فى فعل الابداع - صلة بين الشكل الفنى والحياة الباطنية : ففى فعل الخلق يعاش الشكل الموسيقى بواسطة وعى الفنان الموسيقى .

وللمحسوس اللحنى شكل مزدوج : شكل هارمونى ، وشكل زمانى ، ولا يتحقق الفكر الموسيقى الا فى تلبيس الواحد بالآخر تلبيسا لا تنفصم عراه . ولهذا ينبغى علينا بعد أن تعرضنا لاستطبيقا الشكل اللحنى ، أن نتصدى لاستطبيقا الشكل الزمانى . وهذه الاستطبيقا الأخيرة ينبغى أن تعترف حتما بحقوق التجربة المعيشة .

أن استطبيقا الشكل اللحنى لا تخص الا الفكر وحده : أما الهارمونية فهى الشكل الموضوعى للحنية - ان صح هذا التعبير . . انها الشكل الأبولونى *apollinienne* الذى هو موضوع النظر الخالص *spéculation pure* والتأمل البحت . ولكن ، على الرغم من أن الشكل الزمانى ينطوى على جانب موضوعى وشكلى مرتبط بالمادة اللحنية، فانه ذو ماهية ديونيزوسية *dionysiaque* : فبواسطة هذا

الشكل ومعه يدخل إلى الموسيقى عنصر الوجدانية *l'affectivité* وقوى الوجود الغامضة جميعا ، ذلك أن الزمان - حتى بكل أشكاله الموعلة في التجربة - لا يعرف إلا ما هو معيش . والانصات إلى اللحنية معناه مصاحبة تفتحها الزماني للسورة الحية التي تتم في ديمومتنا الباطنية *durée intérieure* ، معناه أن نعيش معها صيرورتها لحظة بلحظة ، والأحاطة في الوقت نفسه بمنحنائها الكلي . وإذا كان الامتلاء الكيفي للحنية يطالب بالعدالة في العلاقات الهارمونية ، فإنه يطالب بشدة أيضا بالعدالة في العلاقات الزمانية . وكما يجب أن يخضع المصنف الموسيقي لنسق هارموني ، فكذلك لا بد أن يخضع لتجربة زمانية تكون أشكال التأليف المختلفة هي بالضبط التعبير عنها .

والفكر الموسيقي يخضع لمجموعتين من المقولات: مقولات هارمونية ومقولات زمانية ، وكل منهما مرتبطة بالأخرى ارتباطا وثيقا . ففي المقامية - مثلا - نجد أن الشكل الهارموني يرتبط ارتباطا حميما بالشكل الزماني . والواقع أننا نستطيع أن نميز بين النغمات ذات الطابع الميلودي الخالص - التي هي كالمحسوس - صورة الضرورة ذاتها - وبين النغمات الهارمونية الخالصة : مقام الأساس - والنغمة المتسلطة *dominante* ودون المتسلطة *sous-dominante* - وهي النغمات التي تمثل الطبقة المقامية الدائمة التي توضع بالنسبة إليها النغمات الأكثر ميلودية . وكل لحن في السياق الموسيقي *discours musical* لا يتخذ له معنى إلا بواسطة هذه القيمة للحركة أو السكون ، الباطنة فيه . والتغير يفترض بالضرورة علامة يهتدى بها ، ومن ثم فإن جميع العناصر المتتابعة في الميلودية تشير - بفضل المقامية *la tonalité* إلى لحن وتآلف أساسيين يتحكمان في هذا التتابع *succession* ، ومن هنا كانت العلاقة بين الميلودية والهارمونية . ومقام الأساس *la tonique* هو الذي يمدنا بنقطة الاهتمام الضرورية لتقديم الوظائف المتبادلة للألحان : فهو المرجع

اندى لا يتغير لكل التغيرات • المقامية تحقق اذن فى المادة اللحنية تحالف الحركة والسكون الذى هو تعريف الزمان نفسه : وهذا القانون الزمانى الذى تحققه المقامية هو أيضا القانون الذى يتحكم فى كل تأليف موسيقى (١) .

وفى المقامية يتم التعبير فى وضوح بارز عن منطق الزمان هذا الذى هو شرط الشكل اللحنى ، ونستطيع أن نتساءل : ألا ينبغى على اللامقامية بعد أن نبذت الشكل المقامى ، أن تجده بعد ذلك مرة أخرى بطريقة ما — ولو كان ذلك على الأقل فى تلك المقولات الزمانية الأساسية التى تتحكم فيها ؟

ان ما يميز النزعة اللامقامية l'atonalisme هو غياب كل قطب جاذب pôle d'attraction بحيث يكون مركزا ونقطة اهتداء للحركة الموسيقية • ويميزها أيضا تعادل النغمات الاثنتا عشرية فى السلم الكروماتى l'échelle chromatique اذ أن هذا التعادل يولد ضربا من الاستواء indifférence واللاتميز indifférenciation الذى يعوق الولادة • وهكذا يبدو أنه فى هذه الموسيقى البرجسونية التى ترفض حبس حركة الصيرورة الحرة فى أطر سابقة على فعلها •• يبدو أن الديمومة الخالصة la durée pure تحطم نفسها بنفسها كما هى الحال عند برجسون • فعلى الرغم من ثراء الأحداث اللحنية التى تحفل بها الموسيقى اللامقامية فانها تظل فى أغلب الأحيان غريبة على الديمومة الحية la durée vivante • ولهذا نفهم أنها قد تطورت بطريقة طبيعية تماما من «نزعة تعبيرية» expressionnisme متجهة نحو «نزعة تخطيطية» schématisation تصدر عن الحاجة الى تعويض الحرية المطلقة للتعبير باللجوء الى مسلمات شكلية portulats formels فى محاولة لا جدوى منها للحلول محل الزمان الموسيقى •

(١) Voir G. Brelet : La Musique, architecture temporelle (Journal de Psychologie, Janvier-Mars 1940-1941, p. 77 et suiv.).

اللامقامية تثبت اذن عن طريق اللامعقول ضرورة تكيف الشكل الموسيقى مع المقولات الزمانية الأساسية . وليست أكثر أنواع الموسيقى تحركاً هي تلك التي تسمح بأكبر قدر من حرية الحركة ، ولكنها تلك التي تمنع من التحرك خارج كل علامة للاهتداء . ذلك أن الحركة الموسيقية - على حد رأى أريستوكسين Aristoxene العميق - هي في جوهرها مقيسة mesurable . وفضلاً عن ذلك فإن اللامقامية على الرغم من أنها قد انتخبت أعمالاً موسيقية ذات قيمة - لم تستطع أن تصاغ في نسق إيجابى متسق يمكن أن نقارنه بالمقامية - ونجاحات الموسيقى اللامقامية نجاحات فردية تقوم على ضروب من الاستطيقا المتباينة المتناقضة فيما بينها بحيث لا يخرج منها نسق له قيمة عالمية ، ذلك لأنه إذا كانت اللامقامية قد استطاعت أن تضم في توليف متسع كل ثراء الوقائع اللحنية ، فإنها تفتقر إلى ذلك الديالكتيك الزماني الذي تملكه المقامية ، والذي ينبغي عليها بلاشك أن تجد له مثيلاً ، بأن تنقله إلى لغتها الخاصة . وهذا ما لم يحاول تحقيقه أحد حتى الآن ، بأن يلجأ لتطوير الشكل اللامقامي إلى التفسير الحر للأنماط التقليدية من الأشكال المقامية . فإذا أردنا أن نتحرر اذن من المقامية ، كان علينا أن نستبقى منها ذلك القانون الزماني الذي تعبر عنه ، والذي يجب أن يخضع له كل فكر موسيقى (١) .

(١) يؤيد سترافنسكى فكرة مماثلة في كتابه Poétique musicale (La Flûte de Pan, J.B. Janin) فيقول : « ليست كل موسيقى إلا تتابعا لاندفاعات élans تتلاقى في نقطة محددة من السكون . . والنسق المقامي التقليدي لا يحمل لهذا القانون العام للجاذبية سوى شيء من الارتياح الوقتي ذلك لأنه لا يتمتع بقيمة مطلقة . . وما يشغلنا اذن ليس هو المقامية في حد ذاتها ، بل ما يمكن أن نطلق عليه اسم استقطاب نغم polarité du son أو بعد أو حتى تركيب لحنى . وقطب الصوت = pôle du Ton

ان كل نسق هارمونى يفترض علاقات زمانية يصبح اخراجها الى حيز التنفيذ ضروريا لكى يتولد عنه عمل موسيقى حى .
ولا يكفى بالنسبة للمؤلف الموسيقى أن يكتشف نسقا هارمونيا أصيلا : وانما ينبغى أن يدخل هذا النسق اللحنى - الذى هو فى ذاته استاتيكي (سكونى) - فى نظام دينامى (حركى) ، وأن يندرج فى واقع الزمان . ويجب على الابداع الموسيقى يسانده فكر له قيمته خارج العمل الذى يحققه - يجب أن يشيد هذا النظام مع الزمان المعيش *le temps vécu* : فاستطيقا الزمان المعيش استطيقا للعمل الموسيقى بمعناه الصحيح .

وثمة أعمال موسيقية تحقق استطيقا لحنية أصيلة ولكنها لا تملك مع ذلك امتلاء الوجود *la plénitude de l'existence* لأنها تظل غريبة على التفتح الحى للديمومة التى تكمل وحدها الشكل الموسيقى . ولكن هناك على العكس من ذلك أعمال تفتقر الى الأصالة من وجهة النظر اللحنية - ومع ذلك تتمتع بذلك الكمال الشكلى الحى للفتح الزمانى الذى يعوض نقص الفكر الهارمونى تعويضا كاملا . وعلى هذا النحو توجد قيمة للشكل الزمانى مستقلة عن القيمة اللحنية الخالصة ، وذلك لأن الشكل الزمانى - شأنه

= يؤلف المحور الجوهري للموسيقى بطريقة ما . ولا يمكن تصور الشكل الموسيقى بدون العناصر الجاذبة التى تكون جزءا من كل تكوين موسيقى والتى ترتبط بسلوكياته . ومن هذه الحقيقة وهى أن قطبي الجاذبية ليسا فى مركز النسق المغلق الذى يؤلفه النسق المقامى ، نستطيع أن ننضم اليهما دون أن يكون من الضروري الاذعان لبروتوكول المقامية ، ص ٥٧ ، ٥٨ ، ٥٩ .
هل الموسيقى اللامقامية ممكنة ، وما هى شروط امكانها ؟
هذه هى المشكلة التى نضعها فى مقالنا «فرص الموسيقى اللامقامية»
Chances de la musique atonale (Valeurs, n°. sous presse, Alexandrie)

فى ذلك شأن الشكل الهارمونى - تحقيق لماهية اللحنية نفسها التى تضم فى داخلها هذين الشكلين على السواء . وهناك ميلوديات روسية شعبية معينة ذات مضمون هارمونى بسيط كل البساطة ، ولكنها تتمتع بامتلاء مستمد من الصنعة الحية للصيرورة التى يتم التعبير عنها فيها . وكذلك تولدت بعض الميلوديات فى الموسيقى الروسية المبنية على أسس علمية من التفتح الذى يبدو أنه يعيد تجديد أشد الهارمونيات استهلاكاً . فاللحن لا يتحقق الا اذا اندرج فى منحنى زمانى حى ، كما أن هناك ملاء لحنياً ينبع مباشرة من الاندفاع الزمانية الخالصة خارج كل شكل هارمونى . وثمة موسيقية باطنة *musicalité immanente* تستقر فى الشكل الزمانى . واذا كان امتلاء الهارمونيات واثراؤها لا يكفيان لابداع صيرورة موسيقية ملئية *devenir musical plein* فان الشكل الزمانى يكفى - اذا كان حياً - لابداع موسيقية عميقة تجعل كل ألوان الثراء الحسية التى تتمتع بها الهارمونية بلا جدوى .

وهناك نوعان من المؤلفات الموسيقية : مؤلفات تفتح لنا آفاقاً هارمونية جديدة ، ولكنها لا تنطوى الا على فكر غير متحرك غريب على الديمومة ، ولا يمكن أن يولد منه شكل موسيقى محسوس حى ؛ ومؤلفات أخرى لا تنطوى الا على فكر هارمونى مبتذل ، ولكنها تحيا على الخاصية التى يتسم بها شكلها الزمانى . ويمكن أن نوافق على أن ثمة ما يبرر وجود مؤلفات موسيقية لا تكون الا عرضاً نظرياً للمذهب لحنى (١) بحيث تتضمن نداءاً لأعمال أخرى كى تحقق هذا المذهب اللحنى فى الواقع . ولكن ينبغى أن نقول ان كل عمل موسيقى كامل حقاً يجمع بين هذين الشكلين

(١) ينطبق هذا القول على *Ludus Tonalis* لهنديت .
(أنظر مقال Louis Saguer عن هذه المقطوعة لباول هنديت فى مجلة *Contrepoints* ، العدد الرابع ، ص ٢٠) .

المتعارضين اللذين يقومان على جوهر اللحنية وجوهر الموسيقى :
شكل زمانى يسبغ على العمل جسده وواقعه المحسوس الحى ،
وشكل لحنى له قيمته خارج العمل ويبقى بعده • على هذا ينبغي
أن تضاف الى استطبيقا النظر الهارمونى l'esthétique de la
spéculation harmonique التى يجسدها العمل الموسيقى -
استطبيقا العمل نفسه ، استطبيقا الشكل الزمانى ، والزمان المعيش
• du temps vécu

والواقع أن الشكل الزمانى لا يمكنه أن يظفر بكماله الا اذا
امتزج أثناء فعل الابداع بالديمومة الداخلية durée intérieure
للفنان المبدع • والموسيقى بهذا المعنى ، وفى أكثر أشكالها
موسيقية - تعبير • • تعبير عن ديمومة الوعى المعيشة ، وليس
من شك أن هناك قوانين عامة للتأليف الموسيقى ، ولكنها - أى
هذه القوانين - لا تعرف كيف تضع فى اعتبارها تجربة الزمان
المعيش • • تلك التجربة التى تولد وحدها اشكالا متنوعة دائما
ومتكيفة مع المادة اللحنية الجزئية التى يجب أن تتوافق معها (١) •
فهناك ضروب من النمو مفتعلة ينشؤها الموضوع اللحنى thème
فى مشقة ، وضروب أخرى طبيعية ينتجها الموضوع اللحنى على
نحو من الحصوبة الداخلية ، ثمة أعمال تفتتح فى صعوبة وتجاهد
عبثا لاجتياز الزمان ، وأعمال أخرى يبدو وكأن تفتحها الهارمونى
يجد فى الزمان نفسه انطلاقة un élan تستسلم لها • وليست
بعض الميلوديات سوى تجاوز للأنغام juxtaposition pure de sons
وبعضها الآخر ينطوى على صيرورة تولد وتكتمل فى يسر • وهناك

(١) والاستطبيقا حين تجذب انتباه المؤلف الموسيقى لمثل هذه
التجربة لا تحبسه فى احكام مستقرة مقدما • • وانما تكون أداة
لتحرره ، اذا تسمح له بالانفصال عن الأشكال التقليدية جميعا ،
وعن الأطر المجردة التى تفرض حدودها على الأشكال الداخلية
الحية فى وعيه •

ألوان من التكرار الآلى تغوص بنا فى ماضٍ ميت ، وألوان أخرى حية من التكرار عبارة عن ولادات جديدة ؛ كما أن هناك أشكالاً زمانيةاً تصويريةاً صرفة *purement conceptuelles* وأخرى تتجاوب مع تجربة حميمة . تكامل الأشكال المعيشة لا يقوم اذن على نوع من تحليل وضوحها فى صيرورة مائعة *amorphe* كتلك التى تدعو اليها البرجسونية *bergsonisme* وانما تقوم على العكس من ذلك فى هذا الوضوح اللامتناهى الذى يعطى للأشكال صفتها المحسوسة دائماً .

والفنان المبدع لا يستطيع أن ينشئ من موضوع لحنى نموا سهلا هارمونيا الا اذا أعاره واقع الديمومة الحميمة *la réalité de sa durée intime* ، والا اذا أصبح الشكل الموسيقى الذى يبدعه هو شكل وعيه نفسه . واستمرار تفتح النسيج الموسيقى يقتضى من روح الفنان التحاما حميما بالشكل واتحاد مصيره بالمصير الموسيقى . واذا كان الزمان المعيش باطنا فى الفعل المبدع للشكل اللحنى ، فليس ذلك مجرد تقرير سيكلوجى ، وانما هو بالأحرى مجمل معيار ينبغى أن يخضع له الابداع الموسيقى عن وعى . ذلك أنه اذا كان الزمان المعيش ضروريا لاستكمال الشكل الزمانى ، فانه لابد للفنان المبدع من أن يجرى داخل نفسه وبارادته هذا الاتحاد بين المعيش وبين الشكل بدلا من أن يترك الشكل ينبنى خارج ديمومته الحميمة . وقد يرى الفنان نفسه فى كثير من الأحيان متوقفا عند نمو كان حيا حتى لحظة توقفه ، ويرى أنه لا يستطيع أن يواصل العمل فيه الا بطريقة مصطنعة لا ترضيه ، ويحسن فى لحظة معينة أن تصدعا قد حدث بين تلقائية ديمومته ونمو الشكل ، وأنه لا يستطيع أن يصاحب هذا الشكل من داخل نفسه - ان صح هذا التعبير . واذا أراد أن يكتشف الطريقة التى يمكن أن بنجز بها هذا النمو على نحو مرض ، فلا بد أن يعيشه من جديد ، حتى يجد فى وعيه - على هذه الصورة - الاندفاع التى ولد منها

والقى يمكن أن يولد منها ثانية لكى يكتمل . وفى الابداع الموسيقى
يجب أن يمتزج الشكل بديمومة المبدع الحية حتى يستطيع أن
يحمل معه واقع الزمان نفسه .

ولا جدال فى أن كثيرا من الموسيقيين ستعثر بهم الدهشة من
أننا قد وضعنا فى مركز الابداع الموسيقى تجربة زمانية ربما لم
يفطنوا الى وجودها قط . وسبب ذلك أن فكرة الزمان تنتمى الى
التأمل 'النقدى' *réflexion critique* لا الى عملية الابداع . وفى
فعل الابداع تتحقق تجربة الزمان مباشرة فى الألحان دون أن تمر
بانحناء التأمل التصورى بحيث أن رجل الاستطيقا يجد التجربة
الزمانية ويستنبطها ، ولكن الفنان لا يتصورها بالضرورة .
ولهذا يمكن أن يوجد انفصال عميق فى نفس الفنان المبدع بين
المفهوم الذى يكونه عن فعل الابداع ، وواقع هذا الفعل . وقد
نكتشف عند الموسيقى الذى يفكر فى الزمان متوسلا بالشكل
اللحنى - مفاهيم خاطئة عن الزمان ، تناقض ماهية الموسيقى
وماهية الزمان الموسيقى . ولكن قد يقال : اذا كان الزمان
الموسيقى موجودا ضمن الشكل اللحنى ، واذا كانت التجربة
الزمانية تتحقق تلقائيا فى العملية الخالقة *processus créateur*
فلماذا نلفت نظر الفنان المبدع الى المفهوم التصورى للزمان
la notion conceptuelle du temps ؟ الزمان الموسيقى يوجد عند
نقطة التقاء الديمومة النفسية بالزمان الموضوعى للمادة اللحنية .
بيد أن هذا الالتقاء الذى يتحقق من تلقاء نفسه فى أحسن الحالات ،
لا يتحقق بالضرورة ، وفى كثير من الأحيان تشيد الديمومة اللحنية
فى الفراغ مستقلة عن هذه التجربة النفسية للزمان التى ينبغى
أن تجد فيها انطلاقتها ، اذ ينبغى أن يتحد عند الفنان - بصورة
قاطعة - الزمان المعيش والديمومة الموسيقية ، وهذا غير ممكن
الا عن طريق تأمل تصورى *réflexion conceptuelle* يستوعب
الوحدة الجوهرية *l'essentielle unité* . وعلى هذا يجب أن ينضم

التأمل النقدي الى العملية الخالقة وأن يؤكد لها بأن يضيف عليها الوعي بذاتها . وهكذا يبدو مرة أخرى أنه لا ينبغي أن نقيم تعارضا بين التأمل والابداع ، وأن التصور الحقيقي لعملية الابداع لا يمكن الا أن يكون محبذا لنجاح الفنان .

فكيف يتحقق اتحاد الشكل اللحني وديمومة المبدع المعيشة؟ التجربة المعيشة لا يمكن أن تكون ممكنة الا بواسطة الشكل . سواء في الابداع ، أو في تأمل العمل الفني . ولا يتم التعبير عن تجربة المبدع الزمانية في عالم الألحان على نحو مباشر : فلا بد له لدخول هذا العالم من الموضوع لقوانينه - أعني لمنطق الزمان الكامن في المقامية وفي العلاقات الهارمونية ^(١) . فالنمو الموسيقي يملك قوانينه الزمانية الخاصة التي بتأثيرها على تجربة الفنان الزمانية ترغمه على التكيف معها . فما هي هذه القوانين ؟

سبق أن قلنا ان اللحنية تملك شكلا مزدوجا ، وان الموسيقي تولد من تجسيدهما الواحد والآخر تجسيدها لا سبيل الى انقسامه . ومع ذلك فهناك نمطان من النمو الموسيقي *développement musical* نمط يحدد فيه الشكل اللحني الشكل الزماني ، ونمط آخر يحدد فيه الشكل الزماني الشكل اللحني . والشكل الانطباعي *impressionniste* ينتمي الى النمط الأول ، بينما ينتسب الشكل الكلاسيكي الى النمط الثاني .

وعند ديوبوسي يتم اتحاد حميم بين الشكل الزماني والشكل

(١) يمكن الرجوع فيما يختص بنقد التصور البرجسوني للفن وتفنيده الى المقال الذي كتبه ر . باير R. Bayer في المجلة الفلسفية *Revue Philosophique* عدد يناير - يونية سنة ١٩٤١ ص ٢٤٤ تحت عنوان « استطبيقا برجسون » *L'Esthétique de Bergson*.

اللحنى ، وكأن الشكل الزمانى قد تم اكتشافه داخل الشكل
اللحنى نفسه ، ويبدو كأنه ولد منه تلقائيا . وتمتزج تجربة
ديبوسى الزمانية مع حدسه بالعلاقات اللحنية . وتولد رهافة
ادراكاته السمعية ضروبا من النمو (أو التفاعل) تنبثق مباشرة
من الهارمونيات مباشرة ، بحيث تجعل العملية اللحنية المشتركة
غير مجدية . وعلى هؤلاء الذين يعيبون على الموسيقى الانطباعية
خلوها من الشكل ، ينبغى أن نرد بأن الشكل فى مثل هذه
الموسيقى ليس سميتريه ظاهرة مبتذلة ، وانما هو شكل أشد
ارهافا وخفاء منه فى الموسيقى الكلاسيكية ، كما أنه يحتجب
داخل العلاقات اللحنية نفسها ، ورهافته تتضح فى المرونة التى
يخضع بها للهارمونية . واذا كانت اللحنيات *les sonorités*
فى نمو الموضوعات اللحنية *développements thématiques* فى
المذهب الكلاسيكى تابعة لأشكال زمانية سابقة ، فانها فى المذهب
الانطباعى تنطوى فى ذاتها وفى علاقاتها الطبيعية بعضها مع البعض
الآخر - على مبدأ تفتحها *principe de déploiement* ومع ذلك فان
النمو عند ديبوسى يمتلك وحدة واستمرارا لا يقلان أهمية عن
نظيريهما فى النمو الذى يتبعه الشكل الكلاسيكى . والاختلاف
بينهما هو أنه فى الشكل الانطباعى تكون التماثلات *les analogies*
فى « الجو العام » *atmosphérique* أكثر من أن تكون تماثلات فى
البناء ، وأنها تقوم على توافقات *assonances* لا على تخطيطات
زمانية مجردة . والديمومة توجد هنا بوصفها مطلبا تقتضيه المادة
اللحنية ، ولهذا فانه بدلا من أن تخضع هذه المادة لوحدة خارجية
للموضوعات اللحنية فانها تنتظم طواعية حول « جو » *Stimmung*
هارمونى . وهكذا تستطيع النزعة الانطباعية للزمن داخل المادة
اللحنية أن تتجاهل الشكل الزمانى المجرد الذى يحمل لها نظاما
خارجيا غير نوعى *non-spécifique* . ومن الطبيعى أن مثل هذا المفهوم
الذى يحققه الانطباعية للعلاقات القائمة بين الشكل الزمانى

والشكل اللحني يتجاوز هذا المذهب كثيرا ، ويمثل في الواقع إمكانية من الإمكانيات الدائمة المتاحة للموسيقى . ولنذكر مع ذلك أن مثل هذا المفهوم ينطوي على خطورة : فزمان الموسيقى الانطباعية ينزع - لأنه الزمان الموضوعي للمادة اللحنية - إلى الانفصال عن الديمومة المعيشة لكي ينوب في العلاقات الهارمونية السكونية (الاستاتيكية) التي تتلشى فيها كل صيرورة .

وفي النوع الثاني من أنواع اتحاد الشكل اللحني والشكل الزماني تخضع اللحنية لشكل زماني خارج عنها ويرغمها على الإذعان لنزعتها التخطيطية schématisation . ومع ذلك فإن هذه النزعة التخطيطية ليست خارجية عن المادة اللحنية إلا بصورة نسبية . فكل لحنية تحتوى في ذاتها على شكل زماني مستقل إلى حد ما عن شكله الهارموني : إنه اتحاد للدوام والتغير ، إذ أن صيرورته تسرى داخل حضوره غير المنقسم son indivisible présence . وعلى هذا النحو نجد دياكتيك اللحن وتنوعاته الذي هو قانون الشكل الكلاسيكي نفسه كامنا في اللحنية ذاتها . وفضلا عن ذلك فإن اللحنية تعبر عن اتحاد شكل زماني بشكل لحني بحيث أن النمو الذي يخضع لهما يحقق أيضا هذا الاتحاد . ويكفى أن نتذكر القواعد التي يخضع لها تحويل الألحان modulation في الكلاسيكية لكي نثبت أن الشكل الزماني كان يبحث فيها دائما عن الاستناد على الشكل اللحني إلى حد ما . ومع ذلك فإن الشكل الزماني قد ظل مستقلا على نحو نسبي : إذ يبدو أن نمو الموضوع اللحني يخضع اللحنية لزمان يقوم مقام الأداة لنزعة التخطيطية البناءة . ولهذا السبب تتخذ اللحنية طابعا مجردا - إن صح هذا التعبير ، في نفس الوقت الذي يتلشى فيه جوهرها المحسوس لحساب شكل زماني خالص يتجاوزها ويتخذ له قيمة خارجها .

ولكن ، لأن نمو الموضوع اللحني développement thématique

منفصل عن اللحنية *la sonorité* من حيث جوهره المحسوس ، وعلى الرغم - أو ربما - بسبب - طابعه المجرد ، فإنه يبدو كأنه يدعو الديمومة الذاتية *la durée subjective* . والموضوع اللحني ينتج النمو بنوع من الخصوبة الداخلية : فثمة صيرورة حبيسة داخله ، تتطلع الى الازدهار . وهناك ملاحظات شائعة حول الطرق المتباينة التي ينتج بها الموضوع اللحني نموه (١) . . . وهي تتجاوب مع تجارب زمانية أصيلة . وقد يكون جمال اللحن وكماله عائقين من جوانب معينة لنموه الحر : ذلك أنه في صيرورته المغلقة الموصدة على كماله اللازماني ، يملك اكتفاء يجعل النمو لا مجديا ، وامتلاء يصعب على النمو المحافظة عليه . وعلى العكس من ذلك يستطيع لحن مبتذل فقير . . . يستطيع - بطواعيته لقدرة الفكر الخالقة - أن يستحضر ديمومة خصبة تسمح له بالنماء . وهكذا نجد أن بعض الموضوعات اللحنية لا قيمة لها الا لأنها استطاعت أن تنمو ، بينما بعض أنواع النمو تتخذ قيمتها من لحن جميل نجده فيها . وكما نجد هنا قانونا من قوانين الشكل الموسيقي ، فاننا نجد ايضا قانونا يعبر عن النشاط الداخلي . فكل حضور مليء ينشئ في الوعي رفضا للزمان ، وعلى العكس من ذلك ، كل عدم اكتفاء مبدئي يوقظ في الوعي ارادة للتجاوز تتولد منها صيرورة مبدعة .

الفن الموسيقي يتحقق اذن في أعمال لا تكون ذات قيمة الا اذا ضمت قدرا من الديمومة الحية *durée vivante* . وينبغي أن يحتفظ النمو بما في الموضوع اللحني من امتلاء وأن يحقق ما فيه من وعود . والنمو اذن عبارة عن « تفتح في الزمان » لا يتحقق بواسطة عمليات آلية (ميكانيكية) : وهو يعبر في عالم الألحان

(١) G. G. Brelet; Bela Bartok : Musique savante et musique populaire (Contrepoints, III Mars-Avril 1946, p. 50 et suiv.).

الخيال - عن الخطوات التي يسلكها الوعي لتنظيم حياته الزمانية الحميمة . والصيرورة الموسيقية - شأنها في ذلك شأن صيرورة الوعي الحقيقية - تقوم على تماثلات معينة analogies . تماثلات في المتتابع le successif تسمح لهذا المتتابع بأن يشيد . وليست الصلة بين اللحن وتنوعاته سوى تعبير عن قانون زمني يسرى على صيرورة الوعي نفسه . ونستطيع أن نقول أن اللحن من حيث جانبه الذاتي هو بالنسبة لوعي الفنان الخالق تخطيط دينامي schéma dynamique ينظم صيرورة العمل الفني ويضفي عليها معناها بأن يتجاوزها ويسيطر عليها . كما نستطيع أن نذكر أيضا أن اللحن يمثل بالنسبة للفنان الخالق وللمتأمل على حد سواء واقعا معيناً في نفس الوقت الذي يكون فيه انبثاقاً لأمكانيات متعددة تعلن نموه المقبل . والمستقبل الذي يعطى للزمان الموسيقي - كما يعطى للديمومة الواقعية - معناه ، يرتبط في الواقع بتنبيه تلك الامكانيات التي توحد بين اللحن ونموه .

والشكل الموسيقي يريد أن يعيشه وعي يعبر به عن نفسه . وهذا القول يصدق على الابداع كما يصدق على التأمل . ولهذا تمتلك أشكال التأليف الموسيقي قيمة شكلية موضوعية ومضمونا حيا في الوقت نفسه . والديالكتيك الذي يقوم بين اللحن وتنوعاته يترجم دياالكتيك الولاء والتجديد الذي به يكون الوعي نفسه . والفكرة الموسيقية تحمل في طياتها قوة على النمو ، أعني قدرة على التفتح الزماني فهي في حد ذاتها صيرورة كاملة لازمانية تنظم صيرورة العمل الفني : كما تنظم الوحدة اللازمانية للوعي صيرورتنا الداخلية . وإذا بدا الشكل اللحني للبعض حيا دائما ، وللبعض الآخر معطلا périnée ، فاننا نستطيع أن نوكد أن هؤلاء وأولئك على حق : أعني هؤلاء الذين يحترمونه ، وأولئك الذين يتحررون منه - لاحترام مضمونه الحي : أعني القانون الذي يخضع له الوعي الذي يعبر به ، والذي لا يستطيع أي فكر موسيقي الافلات منه .

للشكل الزماني اذن وجهان : وجه ذاتي ، وآخر موضوعي .
وكما أن الزمان لا يكون معيشا في العمل الموسيقي الا من خلال
الشكل ، كذلك لا يكون الشكل واقعا الا اذا تجاوزت معه في
نفس الفنان المبدع تجربة زمانية .. تجربة يصل فيها الى الوعي
بالقوانين التي تعبر في وقت واحد عن معقولة كل صيرورة معيشة
وواقعيته . واذا كان من الممكن أن يوجد ثمة انفصال بين حياة
الفنان المبدع وعمله ، خارج فعل الابداع ، فان الاتحاد بينهما
يتمحقق بالضرورة حين يكتمل هذا الفعل . فلا بد للفنان أن يحيا
في الشكل الذي يتخذه عمله .. وقد تكون حياة شكلية صرفة ،
ولكنها تعبر على هذا النحو بصورة أفضل عن قوانين الوعي الخفية ،
وعن النزعة التخطيطية الزمانية le schématisation temporelle التي
هي مبدأ كل نشاط روحي . وهناك أشكال حية ، وأشكال خاوية ،
كما أن هناك ضروبا شكلية من النمو بالمعنى القادح لهذه الكلمة -
ضروبا ليست سوى استنباطات مجردة وغريبة على الديمومة
الواقعية . وهذا لأنه اذا لم يكن الزمان الموسيقي معيشا خالصا ،
فانه لا يكتمل مع ذلك الا بتطابقه مع دينامية الوعي العميقة .
ويحدث في كثير من الأحيان أن بعض السيمتريات symétries
التصورية الخالصة في العمل الموسيقي والتي لا يشيع فيها الحياة
استمرار صيرورة كامنة - تحاول عبثا أن تحل مكان هذا التكوين
العضوي التلقائي organisation spontanée النابع من ديمومة الوعي
النشطة ، اذ ينبغي أن يتميز النمو الموسيقي بتلقائية النمو التي
تميز الديمومة الداخلية . ولا بد أن نستشف وراء الألحان تتابع
الفعل الذي يعمل على تكوينها ، والايقاع نفسه في ذلك التداول
بين المتوقع وغير المتوقع الذي يعطى لديالكتيك اللحن وتنوعاته
واقعه الناتج .

وأيا كانت تحولات البناء la transformation de structure
التي تخضع لها - وينبغي أن تخضع لها الأعمال الموسيقية أثناء

تطور الموسيقى ، فانها لن تستطيع أن تنقض هذا القانون الأساسي للثبات والتغير الذى تضيفه المعقولية l'intelligibilité على الصيرورة اللحنية فى نفس الوقت الذى تستجيب فيه لديالكتيك الديمومة الداخلية العميق . والفعل الخالق يعبر بالضرورة فى ممارسته عن قوانين النشاط الروحى ، ولانبالغ اذا قلنا انه كلما تحرر الموسيقى من الأشكال التقليدية ، وكلما تطلع الى الشكل الحر . . كان ألزم له أن يجعل قوانين النشاط الحر الداخلى تسود على ذلك الشكل ويبدو أنه من الواجب على كل موسيقى - وفى الموسيقى الحديثة على وجه الخصوص - أن يبدع شكله الخاص بحيث يتكيف مع مفهومه اللحنى الخاص ، ويعبر عن المسيرة الخاصة التى تتخذها خطواته الخلاقة . ولأنه لم يعد يتلاءم مع قواعد جاهزة ، كالموسيقى الكلاسيكى - فمن واجبه بالأحرى أن يكون مخلصا لأشكال نشاطه الخفية . وهكذا نجد أن التحرر من الشكل الكلاسيكى لا يخلص الموسيقى الحديث من كل ارغام، وانما يخضعه لذلك الشكل الأصيل المتولد عن شخصيته نفسها . ولأن من واجبه أن يبدع بنفسه أشكاله الخاصة ، فان المعارف التكنيكية القديمة لا تكفيه ، بل يجب عليه أن يجد فيما وراءها المقتضيات الاستطبيقية التى تعبر عنها تلك المعارف ، وأن يعرف نفسه لكى يؤكد شخصيته الروحية التى هى أساس شخصيته الفنية .

الفصل الثاني

التجريبية النحالية

الديمومة المرضية (البانولوجية)

لا بد أن يتحد الشكل الموسيقي بصيرورة الوعي المعيشة ، وهذا الاتحاد يمكن أن يتم وفقا لطريقتين متناقضتين ولكنها غير متعادلتيّن من حيث القيمة : فاما أن يتحد الوعي مباشرة بالشكل الموسيقي الخالص بقدر ما يكشف في ذاته عن طريق ضرب من التدريب الداخلي ديمومة نشطة تتسع لهذا الشكل ، أو أن تتحد الأنا السيكلوجية بالشكل اللحني بنوع من التوفيق بين مطالب هذا الشكل و ارادتها للتعبير به . وبذلك تنشأ لدينا الموسيقي المطلقة . . موسيقي الزمان الخالص ، أو الموسيقي المعبرة . . موسيقي الزمان الانساني المتعين .

والواقع أن اتفاق الشكل الموسيقي مع الصيرورة المعيشة يتحقق على مستوى الوعي السيكلوجي والتجريبي الزاخر بالرغبات الانسانية تارة ، وعلى مستوى الوعي الروحي تارة أخرى ، وفي فعله الخالص الذي يجعل من الشكل اللحني - بعد انتصاره على كل أحواله - تعبيرا عن قدراته الخالصة . واتحاد الشكل اللحني بالوعي السيكلوجي لا يتحقق دون اصطدامات : اذ يتعلق الأمر هنا « بالتركيب مع المحافظة » ، "transposer en conservant" . وينبغي على الأنا التي تعبر عن فرديتها وعن الحدود الكامنة فيها - أن تنفصل

عنها لكي تنضم الى الشكل الفنى . ولكن عندما يتطهر الوعي -
فى تصاعده نحو فعله - من كل مادة انسانية ، يلتقى فى ذاته
بزمان فعال ينطوى فى نفسه على قدرة بناء الشكل الموسيقى .

ولقد ميزنا فى البداية بين نمطين من المبدعين : النمط
السيكولوجى والنمط الشكلى . والواقع أن الابداع : اما أن يكون
حرًا ومطلقًا ، فيضع وجودًا جديدًا هو وجود العمل الفنى ، ووجود
المبدع الذى يجعله عمله على ما هو عليه ، أو أن يكون الابداع تركيبًا
لوجود قد أعطى فعلا : فهو ليس تعبيرًا عن الفعل الذى يملك الوعي
بواسطته أن يبدع نفسه ، وإنما تعبير عن جوانب من هذا الوعي .

وهذه التفرقة بين نمطين من المبدعين تنعكس فى وجود نمطين
من الديمومة الموسيقية *durée musical* : ديمومة تجريبية وسيكولوجية
تولد من تجربة الضرورة للحالات النفسية ، وديمومة شكلية
وخالصة تولد من الفعل نفسه الذى يشيد به الوعي صيرورته
الداخلية .

ولأن العمل الموسيقى يحيا فى الديمومة ، فانه يعكس بالضرورة
المراحل المبدعة التى يولد منها . فاذا كنا نستطيع فى الفنون الأخرى
أن نتناسى عملية الابداع بأن نتأمل العمل الفنى الذى يحقق هذه
العملية ويلغىها فى آن واحد ، فانه يبدو أن الموسيقى لا يمكن أن
يكون لها معنى خارج الابداع الموسيقى ، وفهم الشكل اللحنى معناه
العثور على الأفعال التى أبدعته .

بيد أن هذا التعبير الضرورى عن الفعل الخالق فى الشكل
الموسيقى ، يهدد الموسيقى بخطر يكاد يكون مجهولا لدى الفنون
الأخرى : فالشكل يجازف بأن يتلاشى فى الدينامية الذاتية
le dynamisme subjectif التى يصدر عنها ، وبأن يتخلى عن
مطالبه الداخلية . ولقد رأينا أن هناك نزعة تجريبية للمادة

اللحنية ، وهذه التجريبية لا تخاطر بتعطيم الشكل الموسيقي من حيث أنه تسود فيها بالضرورة نزعة شكلية خفية على القدرات البنائية *pouvoirs constructeurs* ؛ ولا تستطيع النزعة الانطباعية نفسها التي تؤكد على الجانب السيكلوجي والذاتي لهذه التجريبية أن تغلب من تلك الشكلية الضمنية التي يبدو أنها كامنة في اللحنية ، والتي تنقذها من الذاتية الخالصة لأنها باطنية دائما في الانطباعات الذاتية ، ولكن اذا كانت هناك نزعة تجريبية للزمان حيث تسود أيضا نزعة شكلية باطنة ، فهناك تجريبية خالصة تنزع فيها الديمومة الذاتية الى اذابة الزمان الموسيقي فيها اذابة تامة . والواقع أن الزمان يقاوم في أسر أقل من مقاومة المادة اللحنية لفعل التجربة المعيشة الخالصة : لأنه اذا كانت اللحنية تبقى خارجية بالنسبة للوعي الذي يتأملها ، فان الديمومة لا توجد الا بمقدار ما يعيشها هذا الوعي الذي لا يعرف كيف يضعها خارج نفسه . وهكذا تخطر الديمومة السيكلوجية التي تعطى للزمان الموسيقي جوهره العيني - تخاطر باذابة الأشكال في السيولة الخالصة لصيرورة مائعة .

والزمان الموسيقي عبارة عن اتحاد دينامية ما بشكل ما . ولما كانت دينامية الديمومة الخالصة تخلص من الشكل ، فانها لا تستطيع أن تبني عملا موسيقيا يفتح في ديمومة مستقلة خارج الزمان المبتذل (الجارى) ، بيد أن الشكل الموسيقي لا يستطيع دون دينامية كامنة فيه أن يصل الى ذلك الوجود المحسوس الذي يسمح له بأن يتحد مع صيرورة الوعي الذي يتلقاه . ومع ذلك فان الزمان الموسيقي يميل صوب جانبه الديونيزوسي المعيش تارة ، وصوب جانبه الابولوني الشكلى تارة أخرى . واذا استطعنا أن نقول ان الكلاسيكية تتحول الى الشكل على سبيل التفضيل ، فان الرومانتيكية لا يمكن تصورهما الا بوصفهما رد فعل ضد موضوعية النزعة الكلاسيكية ، وبوصفهما تحررا لطاقت الصيرورة والديمومة الذاتية

من ألوان القهر التي يفرضها هذا الزمان الشكلي والموضوعي الذي خضعت له الموسيقى الكلاسيكية .

والكلاسيكية تضحي في كثير من الأحيان بالديمومة الذاتية في سبيل الشكل الموضوعي ، وبذلك تحرم هذا الشكل من كل مادة محسوسة لكن تجعله حبساً داخل مخططات مجردة . والشكل الكلاسيكي يبنى طواعية خارج التجربة الزمانية ، وبذلك يقصر الديمومة الحية على الأفعال التي يتصوره بها العقل ويفكر فيه ويهمل ذلك الاستمرار المرن، وتلك الحرية غير المتوقعة *imprvisible* اللذين يوجدان في قلب الصيرورة. والبناء اللحني *la construction thématique* المؤسس على السميترية ، يحبس اندفاع الديمومة ويحطمها بأن يخضعها لسكونية مكانية *statisme spatial* . وهنا نتذكر الانتقادات التي وجهها برجسون للنزعة العقلية وهي نفسها الانتقادات التي يمكن أن نوجهها إلى النزعة العقلية الاستيطيقية التي هي الكلاسيكية - حين يعيب عليها تمزيق الاستمرار المتحرك غير المنقسم للديمومة ، لكي تفرض عليه نزعة عقلية تذيبه في المكان وتقضي على أصالته .

وينبنى الشكل الكلاسيكي بتداول التحليل والتركيب : وعلى هذا النحو يتم التعبير فيه عن أفعال العقل الأساسية . ولكن ، هل يستطيع العقل أن ينفذ إلى صميم الزمان وأن يبدع ديمومة موسيقية حية ؟ والموضوع اللحني *le thème* في العمل الكلاسيكي أبعد عن أن يكون كلاً غير منقسم *totalité indivisible* تشيع فيه اندفاع فريدة ، ولكنه يتألف من أجزاء متباينة ومستقلة ، يضع مبدعها في ذهنه تطویرها المقبل . وعلى هذا الأساس ينقسم من تلقاء نفسه إلى موتيفات *motifs* وإلى عناصر يشيد منها ذلك التركيب الذي هو الشكل الكلي للعمل . وبدلاً من أن يتمتع الموضوع اللحني بوحدة حقيقية ، يتم تصوره في علاقته بضرورات تحليل يعمل على تفكيك.

العناصر . وكما أن الديمومة الموسيقية توجد ممزقة فيه ، فكذلك لابد من استنباطها في النمو عن طريق التوليف (التركيب) بالاضافة *synthèse additive* لأجزاء الموضوع اللحني . ولكن هذا المنهج في التقطيع *technique de fragmentation* الذي يحاول البناء باستخدام المتصل مع المنفصل ، لا يعرف كيف ينضم الى الاستمرار الحى للصيرورة . وهذه العملية من التحليل والتوليف ، ومن التفكيك واعادة التركيب التى تنصدر الشكل الكلاسيكى تولد سيمتريات تجعله واضحا بصورة مباشرة ، ولكنها تبعده أيضا فى كثير من الأحيان عن الديمومة المحسوسة *la durée concrète* ، فهناك نوع من الصلابة التى يتسم بها الزمان الموسيقى فى العمل الكلاسيكى . . . صلابة تنبع من رفضه للديمومة المعيشة ، واعتناقه لزمان معقول محض *purement intelligible* يمكن اعادة بنائه كله بواسطة العقل .

والصيرورة هى العنصر اللامعقول والذى لا يمكن التنبؤ به *imprévisible* فى الزمان . . . هى ما يندفيه على العقل وعلى مبدأ الهوية *principe d'identité* . فاذا كان الموضوع اللحني فى العمل الموسيقى يشخص مبدأ الهوية الذى يسمح لنا بالتفكير فى الزمان ، فان النمو يعبر عن قوى الصيرورة النشطة ، وعما هو ممكن وغير متوقع فى « المغامرة الزمانية » *l'aventure temporelle* . غير أن الشكل الكلاسيكى يميل فى الوقت نفسه الى انكار الصيرورة بأن يجعلها حبيسة شكل سابق على فعلها . ففي الصوناتة مثلا يتضمن النمو اللحني تصورا عقلانيا للزمان حيث يعود المتغير *variable* الى الثابت *permanent* الذى يسيطر على الاندفاع اللامعقولة للصيرورة *l'élan irrationnel du devenir* . فليس الموضوع اللحني باطنا دائما فى نموه فحسب ، وموضوعا بوصفه العلامة غير المتغيرة لكل التغيرات ، وانما تتم فى كل لحظة من لحظات الصيرورة المحافظة على فكرة الكل *l'idée du tout* التى يرمز اليها الموضوع

اللحنى ، . والواقع أن الموضوع للحنى عبارة عن صيرورة مغلقة على نفسها ، محتوية فى شىء من الاختصار على الصيرورة الكلية للعمل بحيث أن فكرة الكل هى التى تحدد أجزائه ، وتعطى للعمل الكلاسيكى غائيته الداخلية . وعلى هذا النحو يسيطر الموضوع اللحنى على نموه دائما ويبدو كأنه يحمله فى داخل نفسه ، والصيرورة التى تولد منه بدلا من أن تسحبه خارج مضامينه الحميمة تستقر فيه وتؤكد .

وينزع الموضوع اللحنى فى الشكل الكلاسيكى الى الغاء صيرورة العمل بتحديدته تحديدا مسبقا . واذا كان لابد لهذا الموضوع اللحنى من أن ينمو ، أى أن يتلقى الصيرورة فى ذاته ، فإن نموه عبارة عن المغامرة الزمانية لماهية تحفظ فيه هويته وثباته . وقد يبدو أحيانا - بلا شك - أن النمو يكاد يفلت تماما من سلطان الموضوع اللحنى لكى يستسلم لنزوات الصيرورة ، ولكن هذا كله مجرد ظاهر فحسب ، فإن الموضوع اللحنى يسيطر خفية على ما يبدو انه فيما وراء ذاته être au delà de lui . والفنان الكلاسيكى يميل الى أنكار الصيرورة لأنه يسعى الى بلوغ الشكل الثابت ، والفكرة اللامتغيرة l'idée immuable وراء التغير - ذلك التغير الذى هو فى رأيه ظاهرى محض purement phénoménal . أما بالنسبة للرومانتيكى فالأمر على عكس ذلك ، اذ يستقر الوجود فى التغير نفسه ، وهذا تصور يتفق مع سيكلوجيته الاستيطيقية التى توجهه نحو الديمومة الانسانية المتخصصة ، ونحو تجربة العملية الزمانية نفسها التى أحس بطابعها المؤثر . ولكن فى نفس الوقت الذى تعبر فيه الرومانتيكية عن تصور للزمان ، فانها تؤكد على جانب ضرورى للزمان الموسيقى . . جانب أهمله الكلاسيكيون طويلا ، وأعنى تأكيدها على التجربة السيكلوجية للزمان التى هى منبع كل شكل موسيقى محسوس حى . ولهذا فان النزعة التجريبية الخالصة للديمومة ينبغى أن تثار للتجربة الزمانية من الازدراء الذى حملته

لها النزعة العقلية الكلاسيكية . بيد أن المشكلة التي تضعها أمامنا تجريبية الديمومة كما يعبر عنها الشكل الرومانتيكي هي أن نعرف: هل تشبع التجربة الخالصة للزمان احتياجات الزمان الموسيقي ؟ وهل تحطم هذه التجريبية نفسها في نهاية الأمر برفضها الاعتراف بأن المعيش لا يكون ممكنا في الفن الا بواسطة الشكل ؟

والشكل الرومانتيكي هو الشكل المعارض تماما للشكل الكلاسيكي . ذلك أن الشكل الرومانتيكي بدلا من أن يلتفت صوب « فكرة » الصيرورة العليا ، فانه قبول لهذه الصيرورة نفسها ، وتسليم بالديمومة السيكلوجية . وفيه يتم التعبير عن قلق الضمير وشقائه المتولدين عن ماهيته الزمانية التي قضت عليه بالحياة في العنصر غير المكتمل للزمان . فهذه ليست موسيقى للفعل وللحاضر، ولكنها موسيقى لغير المتحقق ، ما دامت تريد أن تكون مخصصة للصيرورة التي تظل امكانياتها الغامضة مستعصية على التحديدات وعلى فعل الشكل . ولكن هل يمكن التعبير عن الصيرورة ، أعني هل يمكن تحقيقها والتفكير فيها دون تناقض ؟ أليس التعبير عنها معناه تحديدها .. أعني القضاء عليها ؟

وبدلا من أن تخضع الديمومة السيكلوجية في الموسيقي الرومانتيكية للشكل خضوعا شديدا ، فانها تتحرر وتترك لنفسها . . . والعملية المبدعة عند الفنان الكلاسيكي يلغىها النجاح الموضوعي للعمل ، أما عند الفنان الرومانتيكي فإن المحاولات وضروب الندم والسير المرتجل للعملية الخالقة يسجل في العمل الذي يتلاءم شكله الزماني في طواعية مع الديمومة السيكلوجية .

ومع ذلك فان الشكل الرومانتيكي أبعد عن أن يكون التعبير المباشر عن الصيرورة الخالصة ، ولكنه بالأحرى إعادة بنائها . ويتم تجاوز الديمومة السيكلوجية الى شكل يحاكيها بفضل اتساقه الباطني . والعمل الموسيقي - حتى في موسيقى الصيرورة - عبارة

عن صيرورة مستقلة بذاتها تفلت من الصيرورة الحقيقية - صيرورة
هى فى ذاتها وجود « لا يصير » ، ne devient pas ولكنها تبقى
مغلقة على نفسها بصورة قاطعة . وترجمة الصيرورة معناها السيطرة
عليها ، لأن ذلك معناه التفكير فيها خارج كل مادة إنسانية ، خارج
كل واقع ممكن - على حسب فكرتها نفسها . وهكذا نجد أن فكرة
الصيرورة فى الشكل الرومانتيكى تسيطر على تحققه الشكلى ، بحيث
تنتزع الديمومة السيكولوجية من تلك السيولة الخالصة التى
لا يستطيع العمل الموسيقى أن يحفر فيها شكله . وحين يختتم
الرومانتيكى عمله مثلا بصيغة استفهامية على النغمة المتسلطة
la dominante بدلا من أن يختتم على مقام الأساس la tonique
أعنى حين يتجنب عدم تحديد صيرورة العمل ، ويجعله يتواصل
مع الصيرورة العادية لكى يعطينا شعورا بتدفقه اللامحدود - لا تكون
هذه هى الصيرورة ، وإنما فكرة الصيرورة ، وقد أعيد التفكير فيها
بما يتفق مع الشكل اللحنى . فالشكل الرومانتيكى - بوجه عام -
الذى اختار الصيرورة يرفض واعيا الشكل الكلاسيكى الذى يقضى
على الصيرورة ازاء الوجود . وبإنكار كل ما يترتب على الشكل
« الكلاسيكى » ، تخلق موسيقى الصيرورة اتساقا شكليا جديدا .

هذا إذن انجاز خاص قامت به الرومانتيكية . . انجاز داخل
الصيرورة ذاتها . والواقع أن الشكل لا يستطيع أن يكون معطى
سيكولوجيا خالصا ، فهو فعل من أفعال الفنان ، وسواء أكان الفنان
كلاسيكى أم رومانتيكى ، فلا بد له من أن يستقر على مستوى الأفعال
لا على مستوى المشاعر أو الاحساسات الخالصة . وتأتى وحدة
الشكل الرومانتيكى من أنه ينتظم حول فكرة الصيرورة نفسها
بحيث يتم التعبير فيه - وهو الذى لا يريد إلا أن يكون التدوين
المباشر l'immédiate notation للمعيش الحى - عن « مفهوم » conception
أصيل للزمان . وكما أن التحليلات البرجسونية للديمومة المباشرة
تقدم فروض الولاء - بصورة ضمنية - للعقل الذى تزعم أنها

نحطمه ، فكذاك يقدم الشكل الرومانتيكى الذى هو تعبير عن
الصيرورة الخالصة - فروض الولاء بصورة ضمنية للشكل المعقول ..
• la forme intelligible

ولكن ها هنا يظهر التناقض وعدم تكافؤ الديمومة السيكولوجية
والزمان الموسيقى ، ما دام لابد للديمومة السيكولوجية لكن تقوم
بالتعبير أن تتجاوز ذاتها صوب شكل يحددها ويتجاوزها وينقذها
من نفسها . هناك إذن اكتمال لعدم الاكتمال ان صح هذا التعبير ،
أو تثبيت للصيرورة خارج الصيرورة نفسها يحقق ذلك التراكب
transposition الضرورى للسيكولوجى على الشكل الذى يقوم به
العمل الفنى .

وعلى هذا ينبغى أن تعبر الصيرورة وفقا «لقدراتها الشكلية» ،
ولكن الواقع أن الصيرورة لا تستطيع التعبير الا وراء الشكل وضده .
وقدراتها هادمة أكثر منها بانية . وليس من شك أن الشكل
الموسيقى الذى لا يريد الا أن يكون التدوين المباشر للديمومة
السيكولوجية ما هو الا اعادة تكوين لها فعلا . بيد أن التناقض يعود
الى الظهور بين الصيرورة والشكل داخل هذا الشكل نفسه الذى
يريد أن يحافظ على الصيرورة . فينبغى على الشكل الرومانتيكى
الذى يحرص على التعبير عن اللامحدود فى الصيرورة أن يلجأ الى
تحديدات شكل خاص ينكر ما يعبر عنه ، ومن ثم لا يعبر الا بطريقة
سلبية ، لا بخصائصه الايجابية . ذلك أن الشكل لا يستطيع أن
يترجم عن هذه الصيرورة التى تتجاوزها وتناقضها الا بالاهابة بها ،
وكأنها شىء غريب وراءه يستعصى على سلطانه . والصيرورة لا يمكن
التفكير فيها فى ذاتها أو تحقيق : فهى دائما موجودة حيث لا يوجد
الشكل ، وكأنها تأوى دائما خارج قبضته حتى تحتفظ دائما بطابعها
اللامعقول ولا نهائيتها .

واذا قبلت الصيرورة - فى ظاهر الأمر - سلطة الشكل ،
فذلك لكى تضع نفسها فى مضاده . وعلى هذا فان الموسيقى

الرومانتيكي لا يقبل الأشكال التقليدية الا لكي يضع - بعيدا عنها
وفي مضادها - شكلا يريد أن يكون التدوين المباشر للديمومة
السيكلوجية بدلا من أن يسيطر عليها. غير أن الديمومة السيكلوجية
لا تستطيع أن تخلق شكلا بالمعنى الكامل لهذا اللفظ : والقرن
التاسع عشر لم يخلق أشكالا موسيقية ممثلة له ، وقادرة على البقاء
بعد أن تندرج نهائيا في الفكر الموسيقي كالفوجيه *la fugue*
والصوناتة . وأشكال القرن التاسع عشر الطيبة غاية الطواعية
للديمومة السيكلوجية هي في جوهرها عملية انحلال داخل الأشكال
التقليدية التي افقدت معناها الأصلي . ومن عمليات الانحلال
processus de dissolution thématisme هذه لم يتولد مذهب ايجابي
أصيل .

للشكل الرومانتيكي اذن طابع سلبي انكاري في جوهره :
فهو ينكر الهارمونية والميلودية ، والمقامية والايقاع ، وأخيرا ينكر
اللحنية *thématisme* - أعني جميع تحديدات الشكل الكلاسيكي
التي تدخل المعقولية في الصيرورة الموسيقية . ومن الطريف أن
نذكر أن النزعة اللامقامية *l'atonalisme* التي نبعث من فاجنر والتي
سعت بصورة أشد اتساقا منه - الى تحقيق موسيقى
للصيرورة الخالصة - هذه النزعة - كما يدل عليها اسمها - عبارة
عن شكل سلبي في الأصل ، وضع عن طريق نفى الشكل المقامي
نفسه (١) .

(١) وقد اتحدت هذه النزعة حديثا - عند ليبوفتس *Leibowitz*
بالنزعة اللحنية *l'athématisme* التي تعبر هي أيضا عن شكل
مؤسس - بصورة مفارقة - على مطلب مفهوم الشكل نفسه .
فالنزعة اللحنية - كما يراها ليبوفتس ليست إلا جدا وهميا
لا يستطيع الشكل الموسيقي أن يبلغه . راجع *G. Brelet, Chances*
de la musique atonale . « فرض الموسيقى اللامقامية » .

ولكن من الطبيعي - بلا ريب - للموسيقى تحاول التعبير عبر الأشكال الممكنة جميعا - عن القوة اللامحدودة للصيرورة - أن تعمل على توسيع الأشكال التقليدية ، وأن تحطم حدودها ، كما أنها لا تستطيع بتعريفها نفسه - اتخاذ شكل تعترف بأنه لها بصورة نهائية . فالصيرورة التي تولد الأشكال جميعا - لا تعرف كيف تغلق على نفسها داخل أى شكل من هذه الأشكال .

والرومانتيكية تريد أن تعبر فى الصيرورة عما فيها من عنصر يتأبى على الشكل . بيد أن الصيرورة الخالصة تبدو فيها - كما هي الحال فى النزعة البرجسونية - غير قابلة للتفكير فيها ، أما لأن الفكر حين يحددها يقضى عليها ، أو لأنه حين يرفض أن يحددها يدرك أنها عبر كل تحديد ممكن . فالموسيقى الرومانتيكية لا تستطيع بماهيتها نفسها أن تتجسد تماما بسبب اختلال توازنها الداخلى : ونتيجة لتلك الضرورة التي ترغمها على أن تعبر فى الشكل عما هو غريب عن الشكل . وفيها يتبدى بصورة شديدة الوضوح ذلك التناقض القائم فى قلب الديمومة البرجسونية والذي لا يستطيع أن يضع نفسه بواسطة العقل ، أو بدونه . .

وتمارس الصيرورة الخالصة على الشكل الموسيقى تأثيرا هداما .: ففى الشكل الرومانتيكي يتسرب الفساد الى الزمان الموسيقى فيميل الى الذوبان فى الديمومة السيكلوجية ، والى الامتزاج بالزمان العادى . وهنا لا يتقدم العمل الموسيقى - كما هي الحال فى العمل الكلاسيكى - نحو غاية تدل على اكتماله ، ولكنه يتبدد فى ديمومة مائعة لا تتوخى أية غاية . فالعمل الرومانتيكى « لا ينتهى » ان شئنا الدقة : اذ أنه ليس غير جزء من الزمان المبتذل *temps banal* ، وهو يسرى فيه دون أن يقطعه ، ليصب فى صيرورة تجره بعيدا عن نفسه ، وتتجاوزته وتطيل فيه الى ما لانهاية . والواقع أن صيرورة هذا العمل تفتقر الى الفكرة المخبرة *l'idée informatrice*

القادرة على اعطاء معنى لحركتها ، والتي تغلقها على نفسها بصورة نهائية .

وهنا ينفصم ذلك الاتحاد بين الفنان المبدع وبين المستمع ، ذلك أن هذا الاتحاد لا يمكن أن يقوم الا عبر كل منهما ، وعبر ديمومتها الذاتية ، فى فكرة (أو مثال *Idée* بالمعنى الأفلاطونى) تتجاوزهما وتسمح لهما بالتواصل . وما على المستمع حينئذ الا أن يترك نفسه لتحملها صيرورة لا سبيل الى التنبؤ بها ، بل انه لا يحاول حتى أن يقوم بهذا التنبؤ . ونستطيع أن نقول إن الشكل الكلاسيكى والشكل الرومانتيكى يفترضان أن يتخذ المستمع موقفين روحين متعارضين : فاذا كان أحد هذين الموقفين يغذى لديه نشاطا مبدعا بناء ، فان الآخر يخاطب فيه سلبيته ، ويرغمه على الاستسلام للصيرورة السيكلوجية – وألا يسيطر عليها الا بمقدار ما يكفى للملاحظة وجودها فحسب . بيد أن هذا الاستماع السلبي الذى تتطلبه الموسيقى الرومانتيكية ليس الا اخضاعا للمستمع لديمومة الفنان المبدع الفردية الذاتية : فهو لا يقيم بينهما اتحادا حقيقيا – أعنى اتحاد الابداع واعادة الابداع *récréation* لشكل واحد بعينه . وأخيرا ينبغى على الشكل الرومانتيكى لأنه تقبل دخول عنصر اللامعقول فيه – ينبغى عليه أن يتخلى عن كونه قابلا للتوصيل *communicable* بصورة متكاملة – وعن سيادته على تلك الواقعة الغريبة التى يقتضيها دون أن يستطيع اقتناصها وحبسها فى فعله .

ويتلاشى الموضوع اللحنى *le thème* ويذوب فى النمو بدلا من أن يؤكد نفسه ويكتمل فيه ، ذلك لأن النمو حبيس فى صيرورة جزافية خيالية ، «يتبعها» ويعكسها بدلا من أن «يسبقها» ويحددها مقدما كما هو الحال فى الشكل الكلاسيكى . والعمل الموسيقى لا يتقدم – وفقا لقواعد معينة – صوب غاية نهائية تدل على اكتماله ،

اذ أن الموضوع اللحني الذي لا ينمو حسب ضرورة داخلية - بخضوعه
لتحولات يشعر بأنها ضرورية - يتبدد ويضيع باستسلامه السبلي
لكل مصادفات الصيرورة دون أن يرد عليها بفعل يوافق ماهيته
الخاصة . ولنلاحظ أيضا أن الموضوع اللحني الرومانتيكي لا يكون في
كثير من الأحيان موضوعا لحنيا حقيقيا ، أعنى شكلا كليا . ينطوى في
ذاته على عناصر شكلية تابعة ، ولكنه صيرورة خالصة تفثقر الى كل
قدرة للتنظيم على صيرورة العمل الفني . واذا كان من الحق أن
الشكل الموسيقي يقوم على عودة العناصر المتطابقة أو المتشابهة ،
فلا بد أيضا أن تؤلف هذه العناصر شكلا منظما . فالموضوع اللحني
في مقدمة أوبرا « تريستان » حيث يتم التعبير عن عدم اشباع
الرغبة - لا يؤكد بتكراره سوى علم اكتمال الصيرورة السيكلوجية .
وعلى هذا النحو فإن ما لا شكل له - وان تكرر - لا يولد شكلا
ولا يضيف طابع العقل على الصيرورة الموسيقية . والرجوع الى
موضوع لحني لا عضوي لا يعاش من حيث هو كذلك : فهو لا ينتزعنا
من الصيرورة ما دام يسجل فيه ويمتزج به . فلا وجود اذن لشكل
الا على النص المكتوب - أي بالنسبة لمن يعرفه ، لا بالنسبة لمن
يحياه ، وفي هذه المقدمة التي تمهد لأوبرا تريستان ، لا نعيش إلا
كريشندو مستمر - يظل الشكل النظري بالنسبة له عاجزا . . .
ونستطيع أن نقول بصفة عامة ان طغيان الديومة السيكلوجية
في الشكل الفاجنري - على المقتضيات الداخلية للعمل الفني -
ينتج انفصالا بين البناء العقلي لهذا العمل وبين الصيرورة المعيشة
اللامعقولة التي لا تستطيع أن توضح الا بأن تتعارض معه .
والفنان المبدع لا يسيطر على مشاعره بإخضاعها للشكل ، ولكن
باستسلامه لها . فليس للشكل حقيقة مستقلة : فهو ليس أكثر
من العلاقة الممكنة للمخالفات التي ينطوى عليها التعبير ، أو قد
يتبع ضرورات التعبير التي يتخلى عن السيطرة عليها . والسمفونية
ذات البرنامج التي كتبها برليوز تحترم الشكل الكلاسيكي

للسيمفونية في ظاهر الأمر ، بيد أن هذا الشكل لم يعد عند برليوز سوى إطار فارغ ، وصار أبعد من أن يكون نداء إلى شكل متجسد أصيل . وكل الصنعة الفنية (التكنيك) الفاجنرية تقوم على خدمة التعبير السيكلوجي الذي يملك وحده تحديد الشكل المتجسد . ولا ينبغي بلا شك أن يكون الاستسلام للديمومة السيكلوجية استسلاما تاما ، فلقد رأينا أنها حين تعارض الزمان الشكلي للشكل الكلاسيكي فإنها تحاول ابداع شكل يعبر عنها ، ولكن الآن هذا الشكل يعبر عنها ، لم يعد شكلا بكل ما في هذه الكلمة من معنى . فبدلا من حرية البناء التي كان يتمتع بها الفنان الكلاسيكي أفسح المكان لاتباع المضامين الخارجية ، ولم يعد الزمان الموسيقي حقيقة معيشة ، وإنما ذاب في الديمومة السيكلوجية ، ووضع من الخارج بالنسبة لهذه الديمومة المعيشة التي أصبحت في الوقت نفسه غريبة عليه .

والشكل الرومانتيكي يحيا على الصراع وعدم التكافؤ بين الديمومة السيكلوجية والزمان الموسيقي ، وهذا هو السبب الذي من أجله لم يعد الشكل الكلاسيكي فيه الا مجرد اطار ومرجع نظري بدلا من أن يكون بالنسبة لنفسه مضمونه الخاص ، كما هي الحال عند الكلاسيكيين . فالعقل الكلاسيكي يتحدد بوحدية وجوده monisme : والدينامية فيه تندمج مع الشكل . أما في العمل الرومانتيكي فتوجد ثنائية dualisme الشكل والتجربة المعيشة ، ثنائية الزمان الموضوعي والديمومة الذاتية : فالشكل الذي يبنيه الفنان ولا يعيشه يقوم في مضاد المعيش الذي يند عنه ، وإن جاهد هذا المعيش للعثور على شكله الخاص ، وبهذا يمكن تفسير اللقاء المتسم بالمفارقة عند المؤلفين الرومانتيكين وعند فاجنر على وجه الخصوص بين البناءات الشكلية الحاوية وبين تجربة معيشة تظل خارجية عنها ؛ وبهذه الطريقة يجرمها من ذلك الواقع المحسوس الذي لا يمكنها الفوز به الا في هذه التجربة المعيشة .

والشكل عند الكلاسيكيين حقيقة واقعة ، بل هو الحقيقة
الواقعة الوحيدة : و «الفكرة» l'Idée تعطى مباشرة للحدس .
وهكذا يفضى المعيش الى الشكل ، كما يفضى الشكل الى المعيش .
والصيرورة السيكلوجية تضم الشكل ضما تاما ، اذ لا يتم التعبير
عنها «ضده» ولكن «فيه» . ويجب على المستمع أن يعبر - بمعنى ما -
من نفسه للشكل الكلاسيكي نصيبا أكبر مما يعبره للشكل
الرومانتيكي : اذ لما كان المعيش مبنيا بواسطة الشكل فان من يفهم
الشكل هو وحده الذى يستطيع أن يعيشه ، بينما الشكل الرومانتيكي
يفترض - على العكس من ذلك - سلبية المستمع ، ويفرض نفسه
عليه بأن يتحد مباشرة مع صيرورة حالاته النفسية . وفي الوقت
نفسه يقودنا العمل الكلاسيكي ، وان عشناه بصورة سلبية - الى
خارج المعيش الخالص ، اذ أنه يتجه صوب فهم ذلك الذى
اقتصر على تحمله . ولكن حين يتنازع الشكل والمضمون المعيش -
كما هو الحال عند الرومانتيكيين ، فان الشكل لا يصبح معطى فى
التجربة المعيشة ، ولا يكون له وجود الا بالنسبة للمعرفة . ولهذا
فان البناء الشكلي - عند فاجتر مثلا - كثيرا ما يقلت منا حين
لا نوليه اهتمامنا بصورة خاصة - لكى يتلاشى لحساب الدينامية
الخالصة ، هذا بينما يعرض لنا الشكل - عند الفنان الكلاسيكي -
فى نوع من التلقائية الشفافة . وبينما لا يوجد عند الرومانتيكي
شكل الا فيما يتعلق بالمعرفة ، لا يوجد بالنسبة لذلك الذى يخيا
العمل الفنى الا تجزبة معيشة معادية للشكل بحيث يبدو العمل
الفنى ممزقا بواسطة ثنائياته الداخلية ، وعلى العكس من ذلك فى
العمل الكلاسيكي - وهذه ميزة من أوضح مزاياه - من يترك نفسه
للتجربة المعيشة يجد أيضا الفعل المشيد للشكل وان يكن ذلك فى
مظهر غير واضح ولا مكانة له : فهو يحيا هذا الشكل ضمنا ، أو
على الأقل فى تلك الانطباعات الايقاعية التى ينتجها فى حساسيته
والتي ترفعه فعلا فيما وراء الشعور الخالص . وهكذا نجد الانسان

وقد توحد كيانه كله ، وثأكد باتزانه الداخلى - بواسطة اتحاد فى شكل ايجابى بين حساسيته وعقله .

ولا يستطيع الزمان الموسيقى أن يشيد الا خارج الديمومة الحقيقة ، أعنى فى المجرد ، وذلك لأن المعيش فى الموسيقى الرومانتيكية يظل غريبا على الشكل . وفى الشكل الموسيقى الرومانتيكى لا تعطى الصيرورة المعيشة قط الا تعبيرا « سلبيا » عن نفسها ، موحية بما فى أنفسنا ، واهبة صورة ما ليس بموجود . ويتم هذا بطريقة مزدوجة : بالاشارة الى الشكل الكلاسيكى الذى يناقضه الشكل الرومانتيكى ، وفى هذا الشكل نفسه الذى هو نداء لما لا يستطيع الشكل - بتعريفه نفسه - أن يعبر عنه : أعنى الصيرورة فى لا تعينها الخالص *indétermination pure* . يبدو اذن أن هناك تناقضا حيميا بين الديمومة السيكلوجية والزمان الموسيقى ، وموسيقى الديمومة السيكلوجية محرومة بالضرورة من القدرات الايجابية للزمان الحقيقى . ذلك الزمان الموسيقى المعيش الذى يوجد فيما وراء الديمومة السيكلوجية ، ولا ينبى الا فى ارتباطه بشكل موسيقى فى جوهره . والديمومة السيكلوجية التى تريد أن تظل هى نفسها وترفض تلك المعرفة التى يحدثها فيها الشكل اللحنى لكن تعطى من تلقاء نفسها تعبيرا مباشرا . هذه الديمومة لا تستطيع أن تتجاوز نفسها لتصبح تجربة مستقلة للزمان الموسيقى : وعلى هذا تبقى تطورات مثل هذه الموسيقى خارجية على اندفاع الصيرورة الحسية ، وعلى ذلك الزمان الايجابى الذى هو الزمان الموسيقى والذى تعزله عنها تلك الديمومة السيكلوجية المائعة التى تجسدها هذه التطورات . وفاجنر الذى جعل الزمان الموسيقى ثانويا بالنسبة للديمومة السيكلوجية ، قد منعه بذلك من تحقيق اتزانه الداخلى . ويلفت « بير سوفتشينسكى ، Pierre Souvtchinsky نظرا الى أن النمو الفاجنرى « آلى » بحث ، وأنه عكس النمو التقائى المخلص للديمومة

الحية كما نجده عند باخ أو عند موزار . و « شكل الألحان الدالة » leitmotiv الذى اختاره فاجنر يستبعد النمو التدريجى السوى التلقائى للزمان الموسيقى . فكل لحن دال يملك فعلا معادلة فى الزمان الذى يتكرر دون كلل مع كل ترجيع للجملة الموسيقية ، وهذا من شأنه أن ينشئ تركيبات آلية بحتة لحالات سبق أن تصورها المستمعون وشعروا بها . ويبدو أن فاجنر قد اصطفى هذا الشكل للكتابة الموسيقية لأنه أدرك أنه يفتقر - على وجه الدقة - الى التجربة الدينامية الحقيقية للديمومة الموسيقية « (١) » . والشكل الموسيقى الذى يشتد خارج الزمان الواقعى لا يستطيع احياءه بواسطة تركيبات منطقية بحتة : لأن هذه التركيبات لا تقوم الا بتأكيد عدم تكافؤ الزمان المنطقى مع الزمان المعيش . غير أن الزمان فى موسيقى الديمومة السيكلوجية لا يمكن أن يكون معيشا لأنه يتعارض مع تلك القدرة الايجابية البناء الموجودة فيه . والديمومة السيكلوجية ترغم الزمان على أن يظل دون تنفيذ ، من حيث أنها لا تؤكد الا لكى تنكره ، وذلك لكى تتابع خارجه مغامراتها الجزئية . ومن الواضح - بلا شك - أن الديمومة الموسيقية فى الموسيقى الفاجنرية ليست « آلية » الا من الناحية « الموسيقية » فحسب ، ولكننا اذا عشنا فى الواقع - هذه الديمومة الموسيقية التى هى مضمونها العميق ، بدت لنا عدم كفاية الزمان

(١) راجع المقال الذى كتبه بيير سوفتشنسكى تحت عنوان : « فكرة الزمان والموسيقى » La Notion de Temps et la Musique لا خواطر عن « علم انماط الابداع الموسيقى » Réflexions sur la typologie de la création musicale المجلة الموسيقية ، العدد الخاص عن ايجورسترافنسكى ، مايو - يونيه سنة ١٩٣٩ ص ٣١٥ (٠٧٥) .

وهذا المقال الغنى فى مادته يعرض مفاهيم قريبة أشد القرب من مفاهيمنا .

الموسيقى كأنها خاصية ايجابية لانها ترتبط بالضرورة بالدلالة
السيكلوجية والعاطفية لهذه الموسيقى . وما دام المعيش قد ترحح
من الشكل واستقر في المضامين الخارجية ، فان الزمان الموسيقي
لا يكون ولا ينبغي أن يكون سوى المرجع الممكن للديمومة
السيكلوجية .

ولكننا لا نستطيع أن ننكر أن هذا التناقض بين الزمان الموسيقي
والديمومة السيكلوجية لا يكون بالنسبة للموسيقى التي تجسده
ضربا من الضعف - على الأقل من وجهة النظر الموسيقية . والواقع
أن مثل هذه الموسيقى لا يمكن أن تعاش موسيقيا ، وبدلا من أن
يربطنا شكلها بأعماقها المعيشية ، يبعدنا عنها ، تماما كما تفعل
الفاجنرية . والموسيقى اللامقامية تولد من التصميمات التعبيرية ،
ومن البحث عن حرية مطلقة للمنحنى الميلودي بحيث تسمح
بالترجمة عن كل تعرجات الديمومة السيكلوجية ، غير أن هذه
الحرية المطلقة لا تستطيع مع ذلك أن تتمخض عن موسيقى متماسكة ،
أو أن تحدد نفسها بواسطة قواعد داخلية ، لأن في ذلك القضاء
عليها . ولهذا السبب لجأ أصحاب النزعة اللامقامية الى قواعد
تقليدية وتعسفية (١) ، وهذه القواعد بدلا من أن تضيف طابع
العقلية على الديمومة السيكلوجية نفسها ، وضعت نظاما - بعيدا
عنها - ويتركها دون تغيير . وهنا أيضا انشأنا منطقا وتخطيطا
schématisation خارج الزمان الموسيقي المعيش في الوقت الذي

(١) نحن لا نتحدث هنا الا عن الشكل الزماني . ونقول
عامدين في الواقع ان الشكل اللامقامي - شأنه في ذلك شأن
الشكل الفاجنري الذي يعمل على استمراره - شكل ايجابي من
وجهة النظر الزمانية . والهارمونية - على الرغم من أنها مشتقة
من التعبير - تتجاوز بالضرورة ، ما دامت هي بلا منازع الشكل
المعقول والمستقل للمحسوس اللحني .

اكتسبت فيه الديمومة السيكولوجية حرية تامة في التعبير (١) .
وهكذا نفهم لماذا تتحد النزعة التعبيرية بالنزعة التخطيطية في
موسيقى الصيرورة ، ولماذا تتحد حرية التعبير السيكولوجي باستبداد
شكل قائم على التصورات العقلية *forme conceptuelle* . . شكل
متجمد خارج الديمومة الموسيقية الحية .

وينبغي على موسيقى الديمومة السيكولوجية - بطبيعتها
نفسها - أن تهمل الزمان الموسيقي ، وماهيته الإيجابية .

والديمومة السيكولوجية عند فاجنر ديمومة مرضية *durée*
pathologique إذ لا تتجسد فيها سوى القدرات النافية للزمان ،
ولهذا السبب فإنها تحطم الشكل الموسيقي .

والموسيقى القاجنرية تعبر عن الديمومة الانسانية ، والمتخصصة
spécifiée . . الديمومة بوصفها معطى هجره الفعل الذى بواسطته

(١) إذا كان لا بد للاستطبيقا - وهى شكلته بتعريفها نفسه -
أن تعطى الأسبقية لموسيقى مؤسسة على الزمان الموسيقي ، فانه
ينبغي عليها مع ذلك - وهذا قول نكرره - أن تحترم الأنماط
المختلفة للمؤلفين الموسيقيين ، وعلى الأخص ثنائية النمط التعبيري
والنمط الشكلي ، وهى ثنائية أبدية كالفن الموسيقي نفسه . . والأمر
ههنا كما يقول بوريس دي شلويتسر *Boris de Schloezer*
بحق : « ستكون الإلمامية دائما هى لغة الاتجاهات الذاتية فى
الموسيقى ذلك لأن المادة اللجنية التى تتخلو من التنظيم المقامى والتى
لا تملك من ثم حركتها الخاصة - تبدو أكثر تشكلا وأشد مرونة
كما انها تتزاوج بصورة أكمل مع الأشكال التى يفرضها عليها
الفنان التعبيري » (هذه الفقرة يوردها هنرى دلاكروا *Henri*
Delacroix فى كتابه « سيكولوجية الفن *Psychologie de l'art*
ص ٢٨٥ - فى أسفل الصفحة) .

أعطاء الوعي . أنها تحقق للصيرورة الخالصة في هروبها السريع الزوال . وبدلاً من أن تبني شكلاً يبقى بعد تدفقها ، فإنها لا تعرف سوى الهروب هروباً لا حيلة فيه ، بحيث تجرقنا في تيارها المتدفق ، وهي تتخلى للعدم عن مضامينها المتتابعة جميعاً واحداً تلو الآخر ، ذلك أنها لا تتجاوز أبداً اللحظة المعطاة في تجسيد الفعل . ولهذا كانت موسيقى الصيرورة هي موسيقى اللحظة الخالصة : l'instant pure

والزمان يملك قدرة مزدوجة الدلالة ، فهو خالق ومدمر في آن معا : وفي الديمومة يفتح الوجود ويتحقق ، لوكنه في الوقت نفسه يستهلك ذاته ويدمر نفسه . الزمان ظهور واختفاء . وإذا ركزت الأنا نظراتها على حالاتها ، فإن هذه الحالات تنعدم بمقدار ما تتقدم الأنا في الزمان ، غير أن الأنا تستطيع نسيان حالاتها لكي تمارس نشاطاً جوهرياً معاشياً للديمومة الخالقة . وحين نمارس نشاطنا نتخلى بارادتنا للماضي وللموت عن ذلك الجزء من أنفسنا الذي لم يعد بعد ، وليس اعدام المعطى الزماني سوى الوجه الآخر للميلاد المتجدد المستمر للفعل . بيد أن الموسيقى التي تخضع لوصف الحالات النفسية لا تعرف إلا تلك الصيرورة السلبية التي ليست سوى اعدام مستمر هناك حيث يصبح التدمير هو الفعل الفريد للزمان .

ولهذا السبب فإنه ينبغي أن يكون من المحال أن يقوم فيها ذلك التوليف *synthèse* الذي يضعنا فيما وراء اللحظات ، في حاضر يتم فيه تجاوز الصيرورة . وفي الموسيقى المسموعة تعود كل لحنية *sonorité* وكل تألف إلى العدم الواحد تلو الآخر ، وهذا ما يريده واقعها الحسي ، ولكن من طبيعة الشكل الموسيقي أن ينتزعها من وجودها العابر بأن يدرجها داخل توليف يحييها من الناحية الروحية . والشكل - كالنشاط - يملك القدرة على بعث اللحظات الماضية التي يشيع فيها الحياة بحضوره . أما في موسيقى الصيرورة

الخالصة ، فلا تتغلب اللحظات على تيار الزمان ، وانما تمتزج فيه ،
ولهذا فانها لا تنتج أى شكل يبقى بعدها ويبعثها من جديد .

وهذا الموت المستمر الكامن فى الزمان ليس هداما فحسب ،
ولكنه يمارس أيضا وظيفة ايجابية ، فهو الذى يسمح للشكل
الموسيقى - فى الواقع - أن ينغلق باستمرار على نفسه ، كما يسمح
للعمل الموسيقى بالاكتمال . وكلمة الاكتمال *achèvement* تشهد
بالصلة الحميمة التى توحد بين « الانجاز » و « التوقف » لأنها
تشير الى هذا وذاك اشارة لا سبيل الى انقسامها . والعمل الموسيقى
ينزع الى غايته لا بالمعنى السلبي للاعدام ، وانما بالمعنى الايجابى
للاكتمال . ومن المسرات الجوهرية التى تغدقها علينا الديمومة
الموسيقية تلك الرغبة التى تبعثها فى نفوسنا للمشاركة فى اندفاع
العمل الفنى صوب اكتماله ونهايته ، والاستماع الى جملة المتباينة
وهى تكتمل الواحدة وراء الأخرى لتكوين كل لا يوجد حقا الا فى
اللحظة التى ينتهى (يموت) فيها العمل الفنى . والتطلع الى اكتمال
العمل ، معناه التطلع الى ذلك السكوت الأخير الذى يموت فيه العمل
ويتحقق فى الوقت نفسه . وحين يكتمل العمل الموسيقى ، فانه
لا يعود مباشرة الى العدم ، لأنه بانطوائه على نفسه ، يكون حاضرا
بأكمله ازاء فكرنا . أما فى الصيرورة المرضية *pathologique* فثمة
اعدام بلا تحقق *réalisation* : اذ ينغلق العمل الفنى على عدم اشباع
الرغبة ، لا على اشباعها : وهذا العمل لا ينتهى ولا يموت اذ
لا تستقر فيه أية صيرورة كاملة أو مغلقة على نفسها . ومن الواضح
تماما أن الزمان الذى كف فيها عن الهروب لا يستطيع أن يوقف
طيرانه فى اللحظة التى يكتمل فيها العمل . وهكذا تظل موسيقى
الصيرورة المرضية مفتوحة باستمرار : وبدلا من أن تدافع عن
نفسها ضد الزمان المبتدل ، فانها تتواصل معه وتستمر فيه ،
ولهذا السبب ترفض عمدا الكادنسا *cadence* (القفلة) والانتها
الذى تعبر عنه ، ولأنها لا تعرف كيف تنتهى ، فانها لا تعرض لنا

أبدا في توليف جزئي أو كلي لأجزائها • واللحظات المختلفة فيها يستتبع بعضها البعض الآخر بدلا من أن تندمج ، وتعمل على تشتيت الزمان الموسيقى في تلك « الميلودية اللامتناهية » *mélodie infinie* التي لا تريد أن تكون حبيسة أي توليف •

ولكن حين ترفض الصيرورة الحاضرة التوليف بين لحظاتها وانخضاعها لنهاية ما ، فإنها تحطم نفسها بنفسها • ولأن العمل الفني لا يتقدم صوب اكتماله ونهايته ، فإن هذه الصيرورة نفسها هي التي يفخر بأنه يعبر عنها ، والتي يتم القضاء عليها فيه • فالزمان يسيل بلا غاية ، ولم يعد أكثر من مجرد اختفاء مستمر ، وما من شكل يسيطر عليه ، ويبقى بعده ، أو يشيد بتأثيره • ولما لم تكن الصيرورة تتابعا للحظات سريعة الزوال ، فإنها لا توجد إلا بالنسبة لفكره يقوم بعملية توليف لهذه اللحظات في الحاضر ، ويربط بينها في منحني واحد • والموسيقى الذي ينتمي الى النمط السيكلوجي والذي يستسلم في فعل الخلق لتيار حالات الشعور، هذا الموسيقى لا يستطيع الاستقرار في هذا الحاضر التوليقي حيث يكتمل الشكل في الوقت الذي تتحقق فيه الميزات الايجابية والمبدعة للديمومة •

والزمان الموسيقى يريد اتحاد الديمومة الذاتية والزمان الموضوعي كما يريد في الوقت نفسه التمييز بينهما - وهو في هذا شبيه بالزمان الواقعي • والشكل الموسيقي يعيش على توقعاتنا التي لا تكف عن إثارتها واشباعها • ولكن اذا كان التوازن - في العمل الكلاسيكي - يعود الى الاستقرار دائما بين الشكل الموضوعي والديمومة الذاتية ، فإن التوقع لا يثار الا لكي يشبع ، أما ماهية الشكل الرومانتيكي فهي اثاره التوقع لذاته ، وتأجيل اشباعه الى أجل غير مسمى لكي تتولد الاندفاع الخيالية *P'elan fantaisiste* المنطلقة للديمومة الذاتية التي هي أبعد ما تكون عن النظام الذي يخضع له الزمان الموسيقى • وعلى هذا وبدلا من أن يكون سونيا

ايجابيا يصاحب ويسند بالضرورة الضرورة الموسيقية الموضوعية ويشترك في فعله بأن يترك نفسه لينظم بواسطته ، بدلاً من أن يكون كذلك ، يصبح توقعاً مرضياً سلبياً يوضع خارج الضرورة وضدها ، ويرفض أن يتلقى ما تفرضه من نظام .

والتوقع الايجابى يسبق المستقبل ويسهم فى خلقه بأن يهيب به ، أما التوقع السلبي الذى ننتظر فيه أن يصبح المستقبل حاضراً ، ونعيش فيه الزمان « بالقلوب » - ان صح هذا التعبير - فانه يعزلنا عن الزمان ويمنعنا من أن نساير حركته . والتوقع الايجابى يضع الانسجام بين ديمومة الأنا وزمان العالم بأن يميز بينهما ، كما أنه يحقق وحدة الزمان الموسيقى فى ثنائية الديمومة الذاتية والزمان الموضوعى للعمل الموسيقى . ويولد العمل الكلاسيكى فى نفوسنا توقعاً ايجابياً ، اذ أنه حين يثير الديمومة الذاتية يخضعها للزمان الموسيقى بأن يحصر توقعنا ويوجهه صوب ادراك للشكل الموضوعى . وعلى هذا النحو لا تتميز الديمومة الذاتية عن الزمان الموضوعى الا لكى تعود فتتضم اليه على صورة أفضل . وهنا يتحدد الشكل الكلاسيكى بنزعتة الواحدية *monisme* ، أما الشكل الرومانتيكى الذى يتغذى على التوتر المستمر بين الديمومة الذاتية والزمان الموسيقى ، فانه فى جوهره ثنائى *dualiste* . ونستطيع أن نقول ان موسيقى الديمومة السيكلوجية هى « موسيقى التوقع » (١) *musique de l'attente* : اذ أن شكلها الموضوعى لا يسعى الى اخضاع ديمومتنا النفسية للزمان الموسيقى ، وانما يستمسك ضده باستقلاله وأصالته التى لا ترد الى شيء آخر ، حتى يعطينا عنه

(١) عن دور التوقع فى الموسيقى راجع مقال المؤلفة ج. بروليه تحت عنوان « الموسيقى والسكون *Musique et Silence* » (فى المجلة الموسيقية *La Revue Musicale* عدد مايو أغسطس ١٩٤٦ ، ص ١٦٩) .

شعورا حادا مؤثرا • وهكذا لا تستطيع الديمومة النفسية أن تسجل في الزمان الموسيقى ، بل لابد لها أن تتحرك خارجه ، وأن تظل غريبة على شكله ، وبهذا تشوّهه وتحطم توازنه •

وموسيقى التوقع هي موسيقى الزمان المرضى • • موسيقى الديمومة التي تتحملها طالما ناقضت ايجابية الشكل ، وماهية الزمان الموسيقى الايجابية • ولكن لا ينبغي بلا شك أن ننكر الفضائل التعبيرية لهذه الديمومة المرضية • أليس ما هو معبر « انسانيا وانسانيا للغاية » ، وأليس هو الذي يغير من رصانة الشكل ؟ ولكن اذا كان من الممكن أن تتصف الديمومة المرضية بحياة قوية ، فإن هذه الحياة هي حياة الذاتية المريضة : وفيها لا تتجسد الفضائل المبدعة للزمان ، وانما قدراته الشيطانية الهدامة ، وموسيقى التوقع تفتقر الى تلك « الحكمة الزمانية » *sagesse temporelle* التي تتحكم في الشكل الكلاسيكي وتحدد الزمان الموسيقي •

أما موسيقى الزمان المرضى فهي موسيقى السلبية *passivité* : فلما كانت ترى أن رسالتها هي التعبير عن الحياة الذاتية للآنا ، فإنها تعمل على تجميدها في فراغ حالاتها الداخلية ، وتصرفها عن ذلك النشاط الحصب الذي تتولد عنه ديمومة ايجابية خلقة • ولا يمكن الوصول الى الزمان الايجابي الحقيقي الذي هو زمان الشكل البشيد في حرية ، لا الزمان الخاضع لما هو خارجي - الا عبر الديمومة الذاتية ومضامينها الذاتية التي تحفل بها • هذا بينما نجد أن الموسيقى المعبرة التي تنتقل عن ديمومة انسانيه أعطيت فعلا - تشبني خارج قدرات مبدعة لهذا الزمان الواقعي الذي يعايش فعلنا معايشة جوهرية : وبهذا تترك فيها ماهية الزمان الموسيقى نفسها • وينبغي على الموسيقى التي لا تريد الا أن تكون نفسها لكي تتحقق في نقائها وامتلائها - ألا تعرف من الزمان الا ماهيته الايجابية : وعلى شكلها - الذي يغير عن ايجابيتها - أن يجسد فضائل الزمان وقدراته •

الفصل الثالث

القدرة الشكلية للديمومة التجريبية

التجريبية الخالصة تحطم نفسها بنفسها ، وتلك الصيرورة التي تعتقد أنها تصفها بأمانة ، تتلاشى وتذوب ، ذلك لأن الصيرورة ليست معطى يمكن أن تقتصر على ملاحظته من الخارج : انها فعل ، ولا يمكن أن يوجد لمن يرفض المشاركة فى هذا الفعل الداخلى الذى يحددها . وان أول ما ينبغي أن نأخذه على التجريبية الخالصة هو تقطيعها لأوصال التجربة الزمانية وفصلها - دون حق مشروع - المعطى عن الفعل الذى يضيف عليه معناه - أعنى فصل الديمومة الذاتية عن الشكل الذى ينظمها . وموسيقى الصيرورة المرضية لا تجسد من الزمان إلا قدراته الهدامة لأنها حين تصفه من الخارج بوصفه موضوعا - فانها تظل منفصلة عن ماهيته الايجابية انفصالا لا علاج له . وعلى هذا النحو فان تجربة الزمان بوصفه «معطى» يجعل من المستحيل أن نعانى تجربة الزمان بوصفه نشاطا وإبداعا . فاذا كان من الحق أن الشكل الموسيقى يقوم على التجربة الزمانية فى جوانبه الأكثر جوهرية - فانه لا يمكن أن تولد موسيقى حية مليئة من تلك التجربة الزمانية المبتورة التي تقدمها لنا التجريبية الخالصة . ولقد رأينا - فى الواقع - كيف تمنع التجريبية الخالصة الشكل الموسيقى من أن يقوم له ببناء وذلك بانثزاعه من تلك الديمومة الايجابية المبدعة التي يستمد منها امتلاءه واندفاعته .

وفضلا عن ذلك ليست الموسيقى تغييرا خالصا عن الديمومة النفسية : ففيها يتأكد - عبر التجربة الزمانية - « مفهوم »

للزمان يعمل على ظهور الأشكال الباطنة في هذه التجربة . بيد أن التجربة الخالصة لا تستطيع بتعريفها نفسه أن تكون مفهوما عن الزمان ، ما دامت تتحطم حين تحاول أن تقيم نفسها نسقا شكليا ، وما دام من الواجب عليها أن تنكر نفسها حين تتخطى حدود تلك التجربة المباشرة التي تزعم أنها داخل محتواها .

كيف نحل إذن ذلك التناقض بين الشكل والضرورة ؟ كيف يمكن أن ينضم الزمان الشكلي الى الزمان المعيش ؟ ومع ذلك فان هذا الاتجاد هو ما يحققه كل شكل موسيقى كامل . ولكن اذا كانت الضرورة الخالصة تحطم نفسها بنفسها ، واذا كانت لا توضع الا بالنسبة للشكل ، ألم نشاهد في الموسيقى الكلاسيكية أن هذا الشكل يقضى أحيانا على الضرورة ، وأنه يضعنا خارج التجربة الزمانية بحلوله مكان الديمومة المعيشة ؟ والأحرى أن يقال عن الشكل الكلاسيكي انه اذا كان يضعنا في كثير من الأحيان خارج الضرورة ، فانه يتجسد فيه مع ذلك جانب حقيقي وضروري من جوانب الزمان، وأعني به جانب الدوام son aspect de permanence ولكن ينبغي أن يغيب عليه تضحيته في كثير من الأحيان لهذا الدوام بجانب آخر من الزمان أكثر جوهرية وأشد حياة ، وأعني به جانب الحركة والتغير . وليس هناك بالضرورة تناقض بين الضرورة والشكل ؛ وليس الشكل الموسيقى بحاجة الى القضاء على الضرورة لتكوينها ، اذ تكشف الضرورة - لمن يعرف الموضوع لفعلها - عن فضائلها الشكلية .

تحدثنا عن الدور الهدام الذي تقوم به الديمومة النفسية ، ونريد أن نتحدث الآن عن دورها البناء .

ان الزمان الموسيقى - شأنه شأن الزمان العادي - يميل صوب جانبيه الديونيزوسى تارة ، وصوب جانبه الشكلي تارة أخرى . والموسيقى من النقط التعبيرى يبدع بالضرورة موسيقاه متلائمة مع

ديمومته الذاتية التي تعد وسيطا بينه وبينها ، بين الشكل اللحني وجياته الداخلية . والديمومة الذاتية كالتعبير الذي توسطه في الشكل اللحني - له وظيفة بناءة أو هدامة ، وكما أن التعبير يمكنه في الواقع - ألا يستحضر الشكل الا لكي يعارضه ، أو يمكنه أن يصعد من تلقاء نفسه نحو الشكل ويضع نفسه فيه وبواسطته - فان الصيرورة يمكن أن توضع ضد الشكل ، أو أن تكتشف الشكل داخل نفسها بأن تتجاوز ذاتها . ولكن كيف يمكن أن تتجاوز الصيرورة نفسها دون أن تقضى على نفسها ؟

ان حقيقة النزعة الرومانتيكية هي أن التعبير يتم فيها عن جانب جوهرى من الزمان الموسيقي .: وأعنى به ذلك الجانب الذاتى الديونيزوسى الذى كان الشكل الكلاسيكى يفرض عليه وصايته ، ولكنه لم يكن يستطيع أن يحطمه تماما دون أن يفقد كل نسيج محسوس . وليس من شك أنه لا ينبغي أن تترك الديمومة الذاتية للاتحددها الخالص ، وانما ينبغي أن تنظم وفقا للزمان الموسيقي الموضوعى بيد أن الشكل الكلاسيكى لا يقنع باخضاع الديمومة الذاتية للزمان الموسيقي الموضوعى ، وانما يقضى عليه تماما أمامه . ونستطيع أن نقول بمعنى ما أنه لا يعترف بحقوق الذاتية ، وأنه ينكرها بدلا من أن يسيطر عليها ، ممهدا بذلك لتمرده المقبل ، ولكل شطحات ذلك التمرد الذى تجسده الديمومة المرضية للنزعة الرومانتيكية .

غير أن هناك نوعين من الرومانتيكية . واذا كان لا بد للصيرورة الخالصة أن تتجاوز نفسها لكي تتحقق ، فمن الممكن أن يتم هذا التجاوز دون أن تنكر نفسها ، وأن تتوازن من حيث الشكل داخل نفسها . ومن ثم فانها تنتج شكلا ايجابيا لا شكلا سلبيا . شكلا يحققها ويعبر عنها فى قوتها لا فى عجزها . وهذه الصيرورة الايجابية الشكلية هي ماهية الموسيقى الروسية نفسها ، وعلى الأخص رومانتيكية تشايكوفسكى التى هي المقابل المعارض للرومانتيكية

الفاجنرية • ففي الموسيقى الروسية تنظم الذاتية نفسها بنفسها بحيث أنها حين تجد في ذاتها شكلا أصيلا يعبر عنها ، فلا ضرورة حينئذ في أن تضع نفسها ضد الشكل ... ضد ذلك الشكل الكلاسيكى الذى لم يكن ملائما لها •

والموسيقى الفاجنرية - والموسيقى الألمانية بوجه عام - التى تنتمى الى النمط التعبيرى تؤكد على الجانب الديونيزوسى للزمان ، وهو الجانب الذى ينعكس فيه كل ما فى المضامين النفسية من تباين. ولأن هذه المضامين تظل فى ماديتها و «انسانيتها» اللتين لا سبيل الى ردهما الى شىء آخر ، فانها توضع بالضرورة ضد الشكل : ذلك أن قوى المصير الغامضة تحملها على الشكل الأبولونى ، ولهذا فانها تحطم انسجامه واتزانه • أما الاصلة التى تتسم بها رومانتيكية تشايكوفسكى فتكمن على العكس من ذلك فى أنها تغلبت على الصراع بين الشكلى والتعبيرى داخل الديمومة النفسية ذاتها ، وفى أنها أدركت أن هذه الديمومة تحتاج الى نظام الزمان الموسيقى لكى يتم لها الاكتمال •

واذا كانت سيكلوجية الانسان تفسر عمل الفنان - عند موسيقى من النمط التعبيرى كتشايكوفسكى ، فان هذا العمل يوجد مع ذلك عبر هذا المعطى الانسانى الذى ينبع منه ، اذ يؤدى فى نظره وظيفة أخلاقية *fonction éthique* ، أعنى يقوم بدور النظام الذى يحقق شنيئا ما *discipline réalisatrice* • وهنا يمتزج المضمون التعبيرى الحى بالشكل امتزاجا تاما من حيث أنه يتحقق فيه: والحياة النفسية فى فعل الابداع يتم تجاوزها وادخالها فى نسيج فنى • فهى لم تعد اذن تلك التجربة الانسانية المباشرة كما تجسدها الموسيقى الألمانية ، ولم يعد فى الديمومة الموسيقية ذلك النداء الى التعبير الخارجى الذى يدفع جزيته فى علم كفاية الشكل الفنى ، ولهذا

السبب فان الديمومة الموسيقية على الرغم من مضمونها التعبيري عند تشايكوفسكى . تتمتع بالاستقلال والاكتفاء .

أما العاطفة عند الفنان الألماني فيوازيها البناء الشكلي ، بينما نجدها مقهورة عند الفنان الروسي فى داخل نفسها عن طريق موسيقية باطنة ، وبواسطة فضائل الزمان الموسيقى .

وفى الابداع الذى ينتمى الى النمط السيكلوجى يتم بالضرورة انتقال من السيكلوجى الى الشكلي . ومع ذلك ، لا وجود دائما للانسجام بين المضمين النفسية وضرورات الشكل ، اذ يمكن أن تظهر متناقضات تضر بالمقتضيات الداخلية للزمان الموسيقى . وهذه المتناقضات تظل عند فاجنر - وفى الموسيقى الألمانية بوجه عام - دون حل ، وعلى هذا فان التوليف بين المعيش والشكل لا يمكن الا أن يكون خارجيا ، ولأنه خارجى ، فانه لا يكون تاما أبدا . والأمـر على عكس ذلك عند تشايكوفسكى ، اذ يتغلب على المضمين النفسية بتخطيط زمانى حى وخالق هو عبارة عن شكل سابق على الموسيقى *prémusicale* يهيب تلقائيا بمضمونه اللحنى ، ذلك أن التخطيط الزمانى الذى هو بماهيته نشط وايجابى - يحتوى فى حالته الصافية على تجربة الزمان الموسيقى نفسها . وهنا نفهم لماذا تختلف رومانتيكية تشايكوفسكى هذا الاختلاف الشديد عن الرومانتيكية الألمانية . و « وجدانية » *pathétisme* تشايكوفسكى ليست مرضية كوجدانية فاجنر ، وليست ماهيتها سلبية ، ولكنها ايجابية ، والشكل الموسيقى الذى يجسدها يتتابع بالتحديد فى زمان موسيقى مستقل ينتزع المضمين العاطفية من سلبية الديمومة الخالصة ، ولا يتبقى منها سوى القوى الايجابية الخلاقة .

وقد فطن تشايكوفسكى الى أن الحياة الفنية تقوم عبر الحياة الانسانية ، وأحس فى نفسه بتلك الثنائية بين الانسان والفنان ، وعانى من المعارك المستمرة بينهما بحيث حال ذلك بينه وبين

تحقيق الانسجام في حياته الباطنية • فالديمومة النفسية والزمان الموسيقي كانا يتصارعان داخل شخصية تشايكوفسكي الانسانية، وكان ابداع العمل الموسيقي هو وحده الذي يستطيع تهدئة هذا الصراع الناشب بينهما. ولم يعرف تشايكوفسكي سبيلا الى تشكيل حياته الواقعية : بل ان هذه الحياة لم تتلق شكلها الا على مستوى الفن (١).

والانسان والفنان يعيشان معا في الزمان ، ولكنهما لا يعيشاه بطريقة واحدة ، لأن تجربتهما الزمانية لا تتشابه بالضرورة ، وعند تشايكوفسكي تسرى جنبا الى جنب ديمومتان معيشتان متضادتان: ديمومة الموسيقى وديمومة الانسان • وبينما يحيا الموسيقى في زمان خلاق ، يموت الانسان ببطء في الديمومة المبتدلة الهدامة ، وما هو تفتح واكتمال للواحد ، هو انحلال وموت للآخر ، ذلك أن الزمان المبتدل banal يفضي الى الموت ، في الوقت الذي يجعلنا العمل الموسيقي نشارك في ديمومة خالقة ومتجددة الميلاد الى الأبد . وليس من شك أن الموسيقى حين يحيا الزمان الموسيقي في فعل الأبداع ، يعتقد الانسان أنه ينسى الزمان المبتدل ، ولكنه يعود الى السقوط فيه حين يكتمل العمل ، وهنا يدرك أنه لم يفارقه أبدا . وقد كان تشايكوفسكي يعشق مؤلفاته في اللحظة التي يبدعها فيها ، ذلك أنه كان يحياها بوصفه فنانا يتوافق من الداخل مع ديمومة موسيقية منسجمة وخلقة، ولكنه كان يبغضها بعد أن يفرغ منها ، إذ يصبح الزمان الموسيقي بعدئذ زمانا مبتدلا ، وينمحي تحقق الفنان أمام سقوط الانسان ، ولا يعود اكتمال العمل سوى رمز على موته (٢) . وعلى هذا فقد أحس تشايكوفسكي بازدواج

(١) Richard H. Stein : Tschaikowsky, p.166, 191. (Deutsche Verlags. Austalt, Stuttgart, Berlin et Leipzig, 1927).

(٢) نفس المرجع السابق ، ص ٢٤١ .

دلالة الزمان . l'ambiguïté du temps وبقدرته البناءة طورا ، الهدامة طورا آخر . ولكنه لم يستطع أن يعرف قط ذلك الزمان المنسجم المبدع . . . الزمان « الموسيقى » الذى يتحقق فيه إتران الحياة الداخلية - الا عن طريق توسط العمل الموسيقى وفى تجربة ابداعه . وكانت الموسيقى هى حكمة حياته التى أعطته تجزية ذلك الزمان الملىء الايجابى وهو الزمان الذى بنخلت به عليه حياته الواقعية المتزوجة للديمومة المبتدلة .

وتكمن أصالة الغنائية lyrisme عند تشايكوفسكى فى أنها تنبع دائما من تجربة مستقلة للزمان الموسيقى . ولكن اذا كانت الديمومة الموسيقية تقوم عبر الديمومة النفسية ، فانها عند تشايكوفسكى شبيهة بها ، أعنى أنها تجربة معيشة وليست بناء خالصا . والشكل الموسيقى الذى يتعالى على الديمومة المبتدلة ينحقق بها مع ذلك قدراته العميقة ، ويجب على الزمان الموسيقى أن يستجيب لتجربة تشمتبك فيها حياة الانسان الزمانية .

وكما ينادى تشايكوفسكى باستقلال العمل الفنى وموضوعيته وانفصاله عن سيكلوجية الفنان المبدع ، فإنه يرفض كذلك طريقة التأليف العقلية الصرفة (١) . والزمان الموسيقى عبارة عن تجربة: فثمة تجريبية للشكل الزمانى ضرورية للتكامل البنائى للعمل الموسيقى . والعمل الجميل لا يمكن أن ينبع الا من « الالهام » ، وهذا « الالهام » يتلقى عند تشايكوفسكى مضمونا محددا غاية التحديد ، وله دلالة : ذلك أنه فى حقيقة الأمر تطابق بين الزمان المعيش والديمومة الموسيقية ، وصعود الديمومة الداخلية صوب القدرات الشكلية والمبدعة للزمان . وهناك فى الزمان الموسيقى أجزاء « مليئة » ، منبثقة من الالهام . . من تواطؤ الشكل اللحنى

(١) ريشارد هـ . شتاين : المرجع المذكور ، ص ١٨٧ .

مع الديمومة الايجابية للروح التي تحددها ، وربط هذه الأجزاء المليئة بالأجزاء الخاوية . الخاوية من الديمومة الحقيقية مع الأهابة بحيل تكتيكية في محاولة للحلول محلها . وكان تشايكوفسكى يعتقد أن عملية الابداع ينبغي أن تتم بسرعة كافية حتى يتقدم الزمان الموسيقى مع هذه العملية دون انقسام ، مستغلا اندفاعاتها ، بدلا من أن يبقى غريبا عن الديمومة الحقيقية . ولهذا كان يخشى أثناء تأليفه - كل ما يمكن أن يقطع عملية الابداع أو أن يفصم ذلك الاتحاد الذى حققه بين الزمان الموسيقى والديمومة الباطنية - كما كان يخشى كل مطالب الحياة اليومية التى حين توقظ الرجل تحطم الفنان ، وتدفع بالموسيقى فى الزمان المبتذل (١) .

عرف تشايكوفسكى اذن أن ابداع الموسيقى يقوم على تجربة مستقلة للزمان الموسيقى . ولهذا نفهم لماذا وجه الى الرومانتيكيين الألمان لومين يمكن أن يبدوا متناقضين ، وإن كانا مترابطين مع ذلك بالضرورة : لوم على الاسراف فى العاطفية sentimentalisme ولوم على النزعة الشكلية . والواقع أن النزعة التكتيكية ليست فى نظره الا النتيجة المباشرة للأسراف فى العاطفية : ولأن المعيش يبقى خارجيا على الفن ، فإن الفن مرغم على أن يعمل لمخرج المعيش ولا يمكن أن ينتج سوى أشكال خاوية . وإذا كان تشايكوفسكى يحب موزار وليو ديليب Léo Déléibes ، فلأن ميلوديات الواحد والآخر تشيع فيها ديمومة موسيقية حية بعيدة عن الشكل المجرد بعدها عن « الانسانى والانسانى جدا » . بيد أن ثمة ثنائية تظل باقية فى قاجنر . ثنائية لا سبيل الى ردها irreductible (أو الى اختزالها) بين الشكل النظرى والمضمون التعبيرى . وتشايكوفسكى الذى تبدع نزعته التجريبية أشكالا موسيقية ذات قيمة مستقلة ، لا يحب قاجنر ، كما لا يحب صاحب النزعة التعبيرية ، ولا صاحب النزعة

(١) ريشارد هـ . شتاين : المرجع المذكور ، ص ١٨٧ .

الشكلية الذى يضحى بالحدس الموسيقى فى سبيل مذاهب مسبقة تضر بهذا الحدس (١) . وقد كان قاجنر بالنسبة له موسيقيا سيمفونيا ذا موهبة ممتازة ، غير أن نزعتة التعبيرية التى ارتفعت عنده الى مصاف النظرية المجردة ، قد أفسدت مواهبه الموسيقية . ومن الرومانتيكيين الألمان ، كان شومان هو وحده الذى عرف كيف يوفق بين الديمومة الذاتية والتعبيرية وبين الزمان الموسيقى . ومع ذلك فقد استسلم أحيانا - هو أيضا - لمطالب المعيش الحاصل والى القدرات الهدامة للديمومة النفسية . (٢)

فاذا كان تشايكوفسكى يصر اذن على الدور الذى يرجع فى الابداع الموسيقى الى التجربة الزمانية ، فليس ذلك لأنها تحرر الموسيقى من قيود الشكل ، ولأنها تسمح بالتدوين المباشر للمعيش، ولكن لأنها تمنحه القدرة على ابداع أشكال ملموسة concrètes حية ، تعبر عن الأشكال الحميمة لحياته الباطنة .

وتقوم اصالة وكمال ميلوديات تشايكوفسكى والميلودية الروسية بوجه عام - على تلك الصيرورة الحية المنسجمة المتحققة فيها . ولكن ، لنقل بالأحرى ان الموسيقى الروسية تقدم لنا «ميلوديات» حقيقية ، فى الوقت الذى لا تعرف فيه الموسيقى الألمانية سوى «موضوعات لحنية» ، thèmes . وحين استمع تشايكوفسكى لكونشرتو الكمان والفيولونسل لبرامز عام ١٨٨٨ ، قال : « ان الغالبية العظمى من الألمان يشيدون ميلودياتهم بالذهن بدلا من اكتشافها عن طريق الحدس . وبزامز يرص رابعين deux quarts لكى يحصل على موضوع لحنى ، وكذلك يستنبط قاجنر موتيفات « النيبيلونجن » Niebelungen من التآلف الكامل l'accord

(١) نفس المرجع السابق ، ص ١٥٣ .

(٢) نفس المرجع ، ص ١٦٥ .

parfait ، بل ان بتهوفن يشيد بدلا من أن يغنى .^(١) • الميلودية تنبتق من روح الموسيقى بوصفها كلا لا ينقسم : انها ديمومة مستقلة كلية منطقية على نفسها وعلى كفايتها • ولأن استمرار العملية الحية يشيع فيها ، فانها وحدة لا سبيل الى تحليلها ، ولا يمكن أن تميز فيها كثرة من العناصر^(٢) • أما الموضوع اللحني - فهو على العكس من ذلك - عبارة عن رص للأنغام والأبعاد الموسيقية التي يمكن للفكر أن يحللها ويعيد تركيبها الى ما لانهاية ، ما دام لا يسود فيها استمرار لعلمية زمانية تجعل لحظاتها المختلفة متلاحمة لا سبيل الى الفصل بينها • اذ لما كانت وحدة مجردة لشيء متباين فانها تحتمل التحليل ، أما الميلودية التي هي وحدة عينية لصيرورة ، فتتأني عليه ، وتظل مغلقة على نفسها عن عمد واصرار •

والميلودية - التي هي تجسيد للصيرورة - تعبير عن الزمان المعيش الذي تحققه وتتجاوزه في آن واحد • وكما نستطيع أن نميز بين الموضوع اللحني *thème* وبين الميلودية ، فاننا نستطيع أن نميز أيضا بين ما نسميه بنمو الموضوعات اللحنية *développement* *thématique* ، وبين ما نسميه بالنمو الميلودي *développement mélodique* • ونحن نجد أن الميلودية - عند تشايكوفسكي - تتفتح وتمتد في نمو يصرح بمضمونها الزماني العميق - نمو نستطيع أن نقول عنه انه ذو ماهية ميلودية ، اذ أنه بدلا من أن

(١) المرجع السابق ص ٢٢٧ •

(٢) أن تقسيم القطعة الموسيقية الى عبارتها *le phrase* - ذلك التقسيم الذي يقوم بوضع علامات الوقوف *la ponctuation* يؤكد - بدلا من أن يقطع هذا التوليف المتعالي لعناصره (الأنغام والأبعاد) الذي هو الميلودية • وهو يقطع - ان صح هذا التعبير - ميلوديات جزئية داخل الميلودية الكلية التي تضيف عليها معناها وتجمعها معا •

يصدر عن موضوع لحنى خارجى وسابق عليه ، يكون مخلصا لتجربة الصيرورة نفسها ، كالميلودية سواء بسواء . واذا كان نمو الموضوع اللحنى بناء construction ، فان النمو الميلودى ابتكار invention (١) . ويلاحظ تشايكوفسكى ان برامز سيكون دائما « جافا باردا بالنسبة لقلب الروس » (٢) الذين لا يجدون لديه ذلك الابتكار الميلودى الذى يتطور داخل التجربة الحميمة للديمومة الموسيقية . وليس من شك ان موسيقى برامز تمتلك قيمة شكلية ، غير ان أشكاله تفتقر الى ذلك الطابع المقنع المستمد فى الشكل الكامل من الديمومة المعيشة التى يعبر عنها : ولما كانت خالية من كل نسيج زمانى ، فانها ليست سوى بناء خالص . فالى جانب الشكل النظرى الذى تشيده المعرفة ، هناك الشكل الحى الذى لا يمكن أن ينبثق اتساقه العينى cohérence concrète الا من تجربة الزمان الموسيقى . ولا يمكن للشكل النظرى الذى لا يزيد عن كونه الظاهرة أو القانون المجرد لهذا الشكل الحى - لا يمكن أن يحل محله :

وتتصرف كل من الميلودية والموضوع اللحنى تصرفا مختلفا تجاه نمو كل منهما : فالموضوع اللحنى المجرد المحروم من الوجود المستقل يقوم نموه - كما نعرف - على عدم كفايته نفسها ، ولما

(١) أما أن البناء construction فى اكتماله . نفسه يمكن أن يلحق بتلقائية الابتكار invention فهذا ما تشهد به موسيقى بيلا بارتوك (أنظر مجلة contreponts ، عدد ٣ ، جيزيل بروليه : بيلا بارتوك : موسيقى شعبية وموسيقى علمانية) ومع ذلك فان الشكل مهما كانت علمانيته ، لم يكن لديه قط بناء خالص ، ففيه يسود استمرار دقيق ولا تسود فيه عقلانية مخططة rationalité schématique لأنه يتغذى على ما فى الديمومة من عدم توقع l'imprévisible de la durée (ص ٥٢ - ٥٣) .

(٢) ريشارد هـ . شتاين : المرجع المذكور ص ١٦٦ .

كان عاجزا عن الاهابة بالصيرورة ، فعليه أن يشيدها . ولما كان الموضوع اللحني أكثر تجمعا من الميلودية فانه المنبع المولد للنمو من حيث أنه غريب على الصيرورة التي لا تكف عن التسلط عليه . ولهذا فانه يعبر عن معقوليته وقانونه . ولما كان الموضوع اللحني قد خلق بتعريفه نفسه - من أجل نموه ، فانه ليس حقيقة واقعة بقدر ما هو امكانية هذا النمو الذي ينبغي عليه أن ينتجه ، ومن اليسير لهذا السبب أن يكون هذا النمو متجانسا . أما الميلودية فلأنها تتمتع - على العكس من ذلك - بوجود مستقل ، كان نموها عسيرا : ففيها تولد صيرورة وتنمو وتكتمل ، فهي منحني زمني كلي ، ولهذا يتمثل نموها في قدرتها على التفتح والامتداد اللذين يحددانها .

وليس الموضوع اللحني *thème* سوى صيغة مجردة طبيعة بلا شك لتقديرات الموسيقى ، ولكنها تخلق من تلك الصيرورة الحية التي تعطي للميلودية استقلالها وكفايتها . ومع ذلك فان نمو الموضوع اللحني الذي يعد من وجهة النظر اللحنية - أكثر تجانسا من النمو الميلودي - لا يتمتع بالتجانس والاستمرار الزمانيين . وموضوعات الألحان كثيرا ما تكون عند تشايكوفسكي « طافية على سطح » النمو على حد تعبير ب . سوفتشينسكي *P. Souvtchinsky* بدلا من أن تكون هي واياه شيئا واحدا ، كما هو الحال عند بتهوفن وبرامز . غير أن موسيقاه لا تبتفتح أيضا في ذلك الزمان الموسيقي المجرد الذي يشتق من البناء الخالص ، ومن التأمل النظري : فلأنه مؤسس على حدس الديومومة الموسيقية يخلق شكلا متماسكا دون الاستعانة بالنزعة اللحنية *thématisme* . شكلا هو فكر ومعيش في وقت واحد لأنه صادز عن تأمل محسوس *spéculation concrète*

والميلودية عبارة عن صيرورة كاملة مغلقة على نفسها . فكيف نجد اذن نمو يؤكد بها ويطيّل فيها ، على ألا يكون غير خليق بها ؟ ان الموضوع يعلن الصيرورة الموسيقية ويفتتحها ، أما الميلودية

فتوصد عليه فى ذاتها : ولا يبقى للموسيقى الا أن يدمج صيرورة الميلودية فى نمو يشبهها ويستدعيها بالقدر الذى يستجمع فيه امتلاءه واندفاعته . ولقد كان الموضوع اللحنى هو المحرك للنشاط الخلاق بما يتسم به من نقص يجعل تجاوزه أمرا ضروريا . ولكن اذا كانت الميلودية الجميلة تستنفد الالهام الذى منه ولدت ، فانه من الممكن أيضا أن تؤكد وأن تحمله الى ما وراء ذاته ، كنشاط يعيد مولد نجاحه نفسه . وفى النمو الميلودى تنتج الميلودية النمو بصورة تلقائية بدلا من أن تشيده ، لأن هذا هو عمل الموضوع اللحنى : فالتجربة الزمانية كامنة فيها ، أعنى التخطيط الزمانى المحسوس الذى يستقر فى أعماقها والذى يسمح للموسيقى بتركها وإيجادها من جديد فى الوقت نفسه ، أعنى التخلي عن الظاهر ، والعمل على استمرار الماهية ..

ولقد سمحت التجربة الحية للزمان الموسيقى لتشايكوفسكى أن يحتقر العمليات المدرسية المشتركة والمقتضيات المألوفة للشكل النظرى ، مدركا فى كثير من الأحيان ما ترمى اليه هذه العمليات والمقتضيات ضمنا ادراكا أفضل ، اذ يعثر تشايكوفسكى فيما وراء تلك الأشكال المخصصة لها - وهى عبارة عن الثوب العقلى والتخطيط لتجربة زمانية لا تستطيع اقتناصها الا بصورة ناقصة - يعثر تشايكوفسكى من جديد على تلك التجربة الزمانية - التى تولد فيها تلك الأشكال - بكل صفاتها .

ويعرف تشايكوفسكى كيف يبدع ألوانا من النمو من الاستمرار المرهف ، على رغم ما قد تتخذه من مظهر رايسودى (حر فى البناء) . وما من تخطيط مجرد ينحشر بين الفعل المبدع والزمان الموسيقى ، فثمة وحدة حميمة تسود خلال ما قد بدا متنافرا فى مظهره . والواقع أن استمرار النمو - وهو شئ ضرورى للعمل الموسيقى - يمكن أن يتحقق أيضا وفقا لمقولات شكلية متناقضة . وليس

الاستمرار مرتبطاً بالضرورة بالنمو اللحني ، وإذا كان من الحق أن هذا النمو يقوم أصلاً في تجربة استمرار العملية الزمانية ، فمن المشروع أن نحقق ذلك الاستمرار دون اللجوء إليه بالضرورة . وفي الحركة الأولى من كونشرتو البيانو من مقام صول كبير ينصرف تشايكوفسكي عن نمو الموضوع اللحني *développement thématique* المؤسس على التحليل العقلي للموضوعات اللحنية والذي يعمل على تشريح هذه الموضوعات واستئصالها ، ينصرف إلى سلسلة من الاسترسالات *paraphrases* التي تحافظ على منحناها الميلودي ولا يعمل على تحولها إلا لتوضيحها وتوسيعها وتجديدها . وبدلاً من أن تبدو كأنها مذابة في نمو تحليلي ، تنمو وتتطور كأنها كائنات خفية تظل دائماً حين تتطور هي هي بنفسها ، مخصصة للتوليف الأصلي *synthèse initiale* الذي به خرجت إلى الوجود . وهكذا تبقى الميلودية التي هي التخطيط العيني الذي لا ينقسم والذي يتأبى على كل تحليل - تبقى متكاملة في نمو لا ينني عن تأكيدها . الاستمرار يبقى اذن وفقاً للشكل الرابسودي (الحُر) ، لمن يعرف كيف يسمع هذه الموسيقى في الزمان ولا يقتصر على فهمها من الخارج . وينبغي علينا دائماً في هذه الموسيقى ذات الأشكال المنبثقة من الزمان المعيش أن نميز فيها بين الشكل الظاهري القابل للتحليل ، وبين الشكل العميق ذي التماثلات الخفية الدقيقة الذي لا يمكن ادراك اتساقه إلا إذا عشنا من جديد التجربة الزمانية التي صدر عنها .

ويخضع النمو عند بتهوفن - لتخطيطية مجردة *schematisme* *abstrait* . أما عند شومان فتستنفد الديمومة الخالقة اندفاعاتها مبكراً بحيث لا بد أن نحل المعرفة النظرية محل الحدس الموسيقي الذي أصابه الخور ، وهنا لا يمكن أن يقوم للنمو بناء إلا بفعل عنيف من جانب المؤلف الموسيقي . وعند تشايكوفسكي ، يقوم النمو «الميلودي» المتصل كالميلودية - بتوليد نفسه في لا مبالاة نشطة ،

أو في نوع من الارتقاء السعيد الذي هو استسلام من الموسيقى
لقدرة الزمان المبدعة .

ولا يحطم التعبير - عند تشايكوفسكى - توازن الشكل
الموسيقى ، إذ ينضم التعبير الى الشكل في التخطيطات العينية
لليوم ، ويهدأ الصراع بين الفكر والمعيش . وترفع تخطيطية
الزمان المعيش النفس الى مرتبة الشكل الموسيقى ، ولكن دون أن
تتخل عن اليوم المعيشة . وبدلاً من أن تنشأ رابطة خارجية
بين التعبير المرضى *pathologique* والشكل المجرد - وكلاهما
غريب على اليوم الموسيقية - كما هو الحال عند فاجنر - يتألف
التعبير والشكل تألفاً تلقائياً لأنهما يتضامان في قدرة الزمان
المبدعة . ليس التعبير إذن تصدعاً في الشكل : ففي مستوى

الزمان تنزع المادة السيكلوجية الى الذوبان في الأشكال
الباطنة فيها ، وهي أشكال كامنة تحقق حدس اليوم
الموسيقية ، غير أن هذا التعبير بدلاً من أن يحطم الشكل ، يضعه
ويكمله . وليس هو التدوين المباشر للمعيش النفس ، وليس
هو تركيب خارجي على الشخصية الانسانية للفنان ، ولكنه
تحول يتم داخل صميم نفسه ، يؤازره المعيش ويوافق عليه . ولا
يتلاءم المعيش بعد من الخارج مع قوانين الزمان الموسيقى ، ولكنه
بتقبلها في نفسه ، يستجمع ذاته وفقاً لمطالبها . ولم يستطع
التعبير عند فاجنر أن يخفي النقص الشكلي ، الذي كان يترجم عنه
فيما سبق . ولما كان تدويناً مباشراً للمعيش ، فقد كان عليه أن

يؤكد نفسه ضد الشكل ، وأن يحافظ على هذا الشكل
المتناقض الذي هو مصدر تمرده . بيد أن الشكل لا يستطيع أن
يولد - كما نعلم - الا من شكل سابق ، على الموسيقى
prémusicale ، من مخطط زمني يتم فيه تجاوز المضمين النفسية
contenus psychologiques . وفاجنر - الذي يستنبط الشكل اللحني

من المضامين النفسية - لا يستطيع أن يلتقى بالزمان الموسيقي
أما عند تشايكوفسكى فالأمر على عكس ذلك ، إذ لا يتم استنباط
الشكل اللحني من المضامين النفسية في بساطة ، وإنما تعاش هذه
المضامين مرة ثانية وفقا لحس الزمان الموسيقي . وعلى هذا
النحو يتحول المعيش الى شكل تحولا متكاملا : وهنا لا يكون التعبير
شيئا خارجيا ، ولا يرغمنا على الانصراف عن الزمان الموسيقي
وإنما نجده (أى التعبير) داخل هذا الزمن الموسيقي نفسه .
ولا يمكننا أن نغالى في المزايا التي تقدمها مثل هذه الموسيقي
للمستمع : فهي في الواقع قابلة للتوصيل بصورة متكاملة . فهي
وان تكن في جوهرها نفسية ما دام الشكل والمعيش فيها يسند
كل منهما الآخر - إلا أن الشكل معيش بالنسبة لمن يفهمه ، كما
أنه مفهوم أيضا لمن يحياه .

وفي مثل هذه الموسيقي تكتمل العملية الخالقة دائما ، رغم ما
فيها من تناقض أصلي - في التقائها بزمان موسيقي مستقل
بحيث يكون مرجعها اليه وحده . ويشهد عليه المعيش الذي عرف
كيف يكشف الزمان الموسيقي داخل نفسه - يشهد عليه
بقدرته على ابداع أشكال لها قيمتها خارجه ، وان كانت تستدعيه .
ولقد سمحت تجربة تشايكوفسكى النفسية للزمان ان يختصر
أشكالا أصيلة جديدة فرضت نفسها فيما بعد على الفكر الموسيقي
العام . غير أن هناك بين هذه الأشكال التي اخترعها أشكالا
لا تنتسب اليه وحده وفق تعريفها نفسه ، لأنها تعبير عن تجربة
زمانية لا يمكن فصلها عنها . وإذا كانت تجريبية تشايكوفسكى
تتضمن نزعة شكلية خفية ، فإن هذه الشكلية ليست مع ذلك
شكلية الزمان الخالص كما نجدها عند سترافنسكى ، ذلك أنه
إذا كان يكشف في المعيش النفسى تخطيطات زمانية متوافقة مقدما
مع الشكل الموسيقي ، فإن هذه التخطيطات لا تتصف بالشمول
الموضوعي الذي تتصف به تخطيطات سترافنسكى التي تتجسد

فيها المقولات الزمانية الاساسية في نقائها . وفي تخطيطات تشايكوفسكى النفسية لا نترك الزمان الانساني المتعين في فردية منحنياته وذاتيته . ولهذا فان موسيقاه التي تشيد داخل الزمان الموسيقى تتحرك أيضا في ديمومة نفسية وتعبيرية .

ولكن ، لان الديمومة النفسية قد استطاعت ان ترتفع صوب نزعة تخطيطية schématisation فقد انصرفت عن جوانبها السلبية النافية لتكتشف في ذاتها القدرات المبدعة للزمان الحقيقي . وعلى هذا النحو أصبحت طيبة لتأمل ترجمها الى مستوى الشكل الموسيقى دون أن ينزع عنها عمقها الذاتي ، ولذلك فان التأمل والمعيش ينضمان بسهولة في هذه التخطيطية الخالقة الى أشكال ملموسة . ولقد سبق أن حددنا ما هو النمو الميلودي ، وفي هذا النمو يظهر بدقة التحام الصيرورة النفسية مع شكل يحقق قدراتها الايجابية الخالقة التحاما لا سبيل الى فصم عراه .

وهذه الديمومة النفسية التي تعاش من جديد وفقا للفن والتي تمتزج بتخطيطاته الحميمة - تخلق صيرورة شكلية لا تشترك في شيء مع الصيرورة الخالصة التي نجدها في الفاجنرية . وبدلا من أن يضع النمو الميلودي نفسه في مضاد « نزعة الموضوع اللحني » thématisme يصاغ في شكل ايجابي أصيل لا يشير الى ذاته ذلك أنه ينبع من تخطيط ايجابي خالق ، لا من ديمومة معطاة مفروضة خالية من القدرات الشكلية .

ولما كان النمو الميلودي متولدا عن خطة ايجابية ، فانه عبارة عن صيرورة موجبة تستقر بنا في استمرار مبدع continuité créatrice فيما وراء فراغ اللحظات . واذا كانت ميلودية الصيرورة عند فاجنر كما هي عند تشايكوفسكى - متصلة في جوهرها ، فان هذا الاتصال (أو الاستمرار) مختلف عند أحدهما عنه عند الآخر تمام الاختلاف ، ذلك أن استمرار الميلودية عند تشايكوفسكى ليس هو

الاستمرار المائع السائل للميلودية اللامتناهية المتولدة عن عدم التمييز في ملامحها ، وانما هو تعبير عن الوحدة الشكلية للصيرورة التي تتجسد فيها والتي تغلقها على نفسها باستمرار في الحاضر . وبدلا من ان تقضى اللحظات المتباينة في الزمان الموسيقى احداها على الاخرى ، تحقق الواحدة منها الاخرى ، وتكتسب كل منهما اكتمالا أصيلا داخل المنحنى الكلى التي تندمج فيه . أما في الصيرورة الفاجتريه فيقضى كل منها على الاخرى بضيث يصبح التسوليف بينها مستحيلا ، وتحافظ الميلودية اللامتناهية التي تأبى الدخول في توليف - تحافظ على عزلتها وعلى تباينها للذين لا سبيل الى التغلب عليهما . ويعيب تشايكوفسكى على فاجنر أنه لم يستطع ابداع ميلوديات مغلقة على نفسها ، ومتمتعة بحياة مستقلة (١) . اذ أن الميلودية تتحدد عند تشايكوفسكى باتساع قدرتها التوليفية ، وبملكيتها في احاطة تلك الصيرورة الخالقة التي تغلق على نفسها فيها .

ولا تختلط ميلودية تشايكوفسكى بالزمان المبتدل العابر ، اذ يحافظ عليها من هذا الزمان ما يتسم به شكلها من كمال . فهذه الميلودية تعرف كيف تزول لكى تكتمل ولكى تعيش في ديمومة موسيقية متجددة الميلاد دائما وأبدا . وبدلا من أن تتناثر وتذوب في تباين اللحظات ، تتجاوزه وتتغلب عليه بأن تضمه في منحنى لا انقسام فيه ينتزعها من الزمان المبتدل . وفي هذا المنحنى تتلقى اللحظات امتلاءها واكتمالها اذ تشارك في أبدية الشكل الذى يحتضنها .

وعلى الرغم من قوة التفتح التي لا مثيل لها والتي تتمتع بها ميلودية تشايكوفسكى ، فان هذه الميلودية تعرف حين تنتهى كيف تنشئ في انسجام عائدة صوب أصلها . وهكذا فان تلك الديمومة

(١) ر . ه . شتاين : راجع المذكور ص ١٥٣

التي تتتابع فيها في رفق لا تهدد اتساقها أبدا ، وانما كل ما تفعله هو أن تنبسط في هذا الحاضر الفريد الذي تتجمع فيه . ولهذا نفهم لماذا تدعو السامع الى توليف - وهو توليف يعطيه شكله نفسه - ان صح هذا التعبير - حيث أن الابعاد الموسيقية يقضى بعضها على البعض الآخر في تلك الحركة التي لا تقبل التحليل والتي هي تبريرها الأخير . ونحن نقول عامدين عن ميلودية تشايكوفسكى ، انها تستقر بنا خارج «الزمان» ولكن ، في «الديمومة» la durée ، اذ أن الديمومة هي ما يحتوى على الزمان وما ينتصر عليه في الوقت نفسه . والوجود الذي يدوم يمتد في الزمان ، ولكنه يتجاوز الزمان أيضا ، ويبقى رغم جريانه ، وينتصر عليه داخل نفسه . وبيننا لا تفعل الديمومة السلبية للموسيقى الفاجنرية أكثر من أنها تمضى وتهرب هروبا لا علاج له ، تتخذ الصيرورة الايجابية عند تشايكوفسكى شكل التفتح والتقدم . وهي تنطلق - كديمومة « التطور الخالق » (١) l'Évolution Créatrice صوب المستقبل مع احتفاظها بماضيها . وهنا تنضاف اللحظات بعضها الى البعض الآخر بدلا من أن يحطم بعضها البعض الآخر ، وتؤلف بمجموعها ديمومة تفلت من تدفق الزمان ، وتلحق بالأبدية بطريقة ما . وعلى هذا النحو تتحقق الصيرورة داخل حاضر يعمل على اكمال مزاياه الايجابية المبدعة .

وفي تفتحها تتمتع موسيقى الصيرورة هذه بنفس التوازن والاستقرار اللذين تتمتع بهما الموسيقى الكلاسيكية ، بيد أن هذا التوازن وذلك الاستقرار في التفتح بدلا من أن يعارضا الصيرورة يدعمانها . واذا كانت الصيرورة الشكلية تمنحنا الهدوء والسكينة كما تفعل النزعة اللحنية le thématisation فان هذا الهدوء

(١) هذا عنوان كتاب من تأليف هنرى برجسون الفيلسوف الفرنسي المعروف .

« دينامي » dynamique (حركى) لأنه تطابق مع نظام الديمومة،
وتواطؤ مع ماهيتها المجددة .

وتوازن الصيرورة الشكلية وقدرتها على التهدئة لا يعبران عن
اندماجها (أى الصيرورة الشكلية) فى حاضر يتجاوزها فحسب ،
وانما يعبران أيضا عن المصالحة التى تقوم بها بين الديمومة الذاتية
والزمان الموسيقى ، ذلك أن موسيقى الذاتية عند تشايكوفسكى
لا توضع فى معارضة الشكل الموسيقى الموضوعى : اذ تزيد على
الشكل الكلاسيكى الذى لا يكبح من جماح الذاتية الا بالقضاء
عليها - تزيد عليه من حيث ايغالها فى الواحدية monisme لأنها
تحقق فى داخل الذاتية نفسها - تلك الحكمة الزمانية التى تعرف
الزمان الموسيقى .

وفى موسيقى الصيرورة هذه تتجسد صيرورة لا يعترىها نقص،
ولا تتولد حركتها عن عدم اكتمال أصلى ، وانما تسرى عبر لحظات
ممتلئة دائما . والزمان انطلاقة خالقة تنطوى على الشكل اللحنى
وتشركنا فى الفعل الذى به تنبثق الميلودية من الصيرورة . ونحن
نعلم فضائل الاقناع التى تتمتع بها ميلودية تشايكوفسكى التى
تعمل ديناميتها الزمانية الكامنة على الاتحاد بيننا وبين العملية التى
أنجبتها . وبيننا تفرض الميلودية الفاجنرية نفسها على سلبية
المستمع دون مراعاة لموافقته ، فان ميلودية تشايكوفسكى تبعث
فيه بفضل توازنها واستقلالها وكفايتها - الفعل الذى أبدعها ،
وتلائم بذلك الديمومة الذاتية والصيرورة الموسيقية .

والصيرورة التى هى عند فاجنر رمز على عدم اشباع الرغبة ،
تقوم باستمرار عقبة فى سبيل النشاط وتمنع الأنا من استجماع
نفسها . أما فى الصيرورة الايجابية عند تشايكوفسكى ، فان
النفس تجد ذاتها ، اذ تؤكد نشاطها وانطلاقها نحو المستقبل .
والصيرورة الشكلية تخرج الى حيز الفعل أصالة المستقبل ذاتها ،

وتلك الجدة غير المتوقعة فيه ، والتي لا يكف عن الاغتناء منها .
وليس الزمان شكلا منطقيا صرفا ، ففيه طابع الحرية والمغامرة ،
وهو طابع كثيرا ما احتقره الكلاسيكيون . فالشكل الكلاسيكي
لا يستحضر سوى زمان مجرد من حيث أنه يظل دائما شيئا يمكن
التنبؤ به ، بإغلاقه على صيرورة العمل فى الموضوع اللحنى
le thème . ولكن ، لهذا السبب عينه وهو أنه شئ يمكن التنبؤ
به ، يستطيع المستمع أن يرتبط بصيرورته فى سهولة أكبر . وعلى
العكس من ذلك يجعل الشكل الفاجنرى الذى يقوم على ما لا يمكن
التنبؤ به - يجعل المستمع سلبيا تجاه نموه ، وكأنه مشاهد خارجى
لا يكثر بمغامرته الزمانية . ومع ذلك ، فثمة فى غير المتوقع هذا
فضيلة ايجابية ينزع نمو الموضوع اللحنى الى القضاء عليها ، بينما
يحاول النمو الميلودى ابرازها . ولكن ينبغى أن نذكر أن « غير
المتوقع » لا يتلقى فى الديمومة الموسيقية نفس المعنى الذى يتلقاه
فى الديمومة المبتذلة ، وقد كان الخطأ الذى وقع فيه فاجنر أنه خلط
بين هذه وتلك . و « غير المتوقع » الموسيقى - كما يتم التعبير عنه
فى النمو الميلودى « متوقع موسيقيا » *prévisible musicalement*
بل انه ينبغى الشعور به بوصفه شيئا ضروريا : أو بعبارة أخرى،
هو لا يحطم الشكل الا لكى يعيد بناءه ، ولا يخيب توقعنا الا لكى
يشبعه بصورة أفضل .

والآن موسيقى تشايكوفسكى تحترم أصالة المستقبل ، فاننا
نجد فيها سلاسة هى أبعد ما تكون عن سلبية النفس ، ولكنها
تسليم باندفاع الزمان العميقة ، وباستمراره المنسجم الخالق .
وعلى هذا النحو تكون موافقة النفس على الديمومة تأكيداً لماهيتها
الايجابية : وحرية الديمومة الملموسة وانطلاقها ينبهان حرية
النفس وانطلاقها . ويتفتح النمو الميلودى فى ذلك الزمان الحر المبدع
لالنشاط المرح الحصب . اما فى السلبية الفاجنرية ، فلا وجود
الا لنوع من اللامبالاة ، بل هناك أيضا ارادة للانكار ، ورفض

للتجربة العينية للديمومة ، وهروب الى مفهوم مجرد للزمان . غير
أن النمو الفاجئ برفضه التسليم للزمان ، يصبح عبدا له .
والواقع أن الحالات المرضية العقيمة للوعي تفترض رفضا للزمان ،
كما لاحظ آلقيه (١) . ولهذا فإن اللحن الدال leitmotiv ،
كالعادة والعاطفة الحادة أو الفكرة الثابتة سواء بسواء ، يعزل الشعور
بالزمان الحقيقي ، ولهذا فإنه يناقض الزمان الموسيقي الذي يكمن
تحت تجربة الديمومة العينية .

وقد عرف تشايكوفسكي كيف يحترم التجربة الزمانية في
تكاملها . واحترامه لهذه التجربة هو الذي انقذه من النزعة
التجريبية l'empirisme بأن أتاح له أن يكتشف في أعماق
الديمومة الانسانية - الفعل الذي عنه تصدر .

(١) Ferdinand Alquié : Le Désir d'éternité, 1er partie (Nouvelle
Encyclopédie philosophique, Presses Universitaires, 1943).

الفصل الرابع

النزعة الشكلية الخالصة

هناك اذن نوعان من موسيقى الصيرورة : موسيقى الصيرورة المرضية *devenir pathologique* حيث تستسلم النفس لسلبية حالاتها ، وحيث لا تعرف من الزمان سوى قدراته الهدامة ، وموسيقى الصيرورة الشكلية حيث تتطابق النفس مع اندفاعاتها الداخلية ، وتعثر على قدرات الزمان الخلاقة ، وهارمونية الشكل الموسيقي . وعلى عكس النزعة التجريبية الخالصة التي تحطم المقتضيات الداخلية للزمان الموسيقي ، نجد أن غنائية الديمومة الذاتية *lyrisme de la durée subjective* كما نجدها عند تشايكوفسكي ، تتفق مع الزمان الموسيقي وتنضم اليه : ولكن ثمة شكلية خفية تشيع في هذا النوع الثاني من التجريبية . وعلى حين نجد أن الشكل الموسيقي عند فاجنر - ينظم بطريقة خارجية الديمومة الذاتية المفروضة عليه من الخارج ، وفي استقلالها الذي لا سبيل الى رده - نجد أن الشكل الموسيقي عند تشايكوفسكي يتم اكتشافه داخل الديمومة الذاتية نفسها في تلك التخطيطات الزمانية العينية التي تمتلك القدرة على ابداعه .

وتتضمن تخطيطية الزمان قدرة بناءة تتوسط بين الديمومة الذاتية والشكل الموسيقي الموضوعي . وهذه التخطيطية الذاتية هي التي تصبح عند تشايكوفسكي ، الرومانتيكي الذي يهتم بالنشاط المبدع أكثر من اهتمامه بالعمل المخلوق - تصبح هذه التخطيطية النسيج المباشر للشكل الموسيقي الذي يتأكد فيها بذاته ولذاته بدلا من أن يخضع - كما هي الحال في الكلاسيكية - لشكل موضوعي يفنى فيه . وهكذا يتحقق تفوق الفعل الخالق على العمل

المخلوق الذى هو جوهر الموسيقى الرومانتيكية - على مستويين :
مستوى الديمومة الخالصة - والارتجال الحر غير الخاضع للقواعد ،
ومستوى النشاط الفنى والشكل - مستوى الديمومة النفسية
التي رصيت بالخضوع للزمان الموسيقى - دون أن تتنازل عن
نفسها . وقد شعر تشايكوفسكى - فى الحياة المبتدلة - بالعاطفة
التي تثيرها فينا الصيرورة الخالصة ، ولكنه فى الإبداع الموسيقى -
ينتصر فى الوقت الذى يعبر فيه عن هذه العاطفة ، اذ يعيد بذلك
خلق الصيرورة وبهذا يتغلب عليها ، وبدلاً من أن تترجم موسيقاه -
كما تفعل الموسيقى الفاجنرية - عن العاطفة المرضية للصيرورة التي
يعانيها ، فإنها تترجم عن تلك العاطفة الايجابية التي تتولد عن
مشاركتنا فى الديمومة الخالقة . وغنائية تشايكوفسكى تجسد
الماهية المؤثرة للديمومة التي هى شكل الحياة الباطنة والعمليات
الحية المبدعة جميعاً .

ومع ذلك فإنه اذا كان تشايكوفسكى قد استطاع فى خير
مؤلفاته أن يحقق التوازن المنسجم بين الديمومة النفسية والزمان
الموسيقى فإن هذا التوازن هو فى حد ذاته هش لا يعرف الاستقرار،
وفى بعض الأحيان تنقل الديمومة الانسانية والعاطفية الى الشكل
الموسيقى ما فيها من خروج على القواعد لكي تجره الى نوع من
الوجدانية المبتدلة *pathétisme vulgaire* ، أو قد تقوم فى غياب
التجربة العينية للديمومة - أشكال تكنيكية وفارغة من كل مضمون
حتى ، وذلك لأن الديمومة التجريبية لا تتفق بالضرورة مع الزمان
الموسيقى ، على الرغم من قدراتها الشكلية . وهى لا تتفق الا اذا
انضمت اليه بصورة أو بأخرى .

والديمومة التجريبية لا تلحق بالزمان الموسيقى الا اذا سادت
فيها على النشاط الفنى «نزعة شكلية كامنة» *un formalisme latent*
تكون قد استيقظت فيها فعلاً . أما فى التخطيطية الذاتية التي تولد
من الديمومة التجريبية فإن القدرة البناءة للنشاط تكون محدودة
بواسطة الفردية التي تعبر عن نفسها فيه والتي توجهه وفقاً
« للمعطيات » - *données* التي تحددها . فاذا كانت الديمومة
التجريبية تتفق مع الزمان الموسيقى عن طريق نزعتها الشكلية

الكامنة ، ألا يكون هذا الاتفاق أيسر وأكمل اذا ارتفع الموسيقى فوق فرديته وحدودها حتى يصل الى « أنا أفكر » الخالصة ، أعني الى المقولات الخالصة التي يبنى عليها الشكل الموسيقى ؟ فهناك عبر الديمومة التجريبية حيث لا يكون للنشاط سوى وجود ضمنى - يوجد الزمان الخالص الذى لا يستمد فى صراحة الا منها وحدها ، والذى تخلقه بوصفه شرط ممارسته نفسها . وهذا الزمان الخالص هو الذى تحققه النزعة الشكلية .

وفى مثل هذه النزعة الشكلية يصبح الزمان المشيد وفقا لمقولات لا شخصية - موضوعيا بصورة محكمة ، ولكن ينبغي أن يظل محسوسا : فنحن نريد أن نعارض النزعة الشكلية المجردة عند الكلاسيكيين (١) بالنزعة الشكلية العينية كما نجدها عند سترافنسكى ، وأن نعارض الشكل الذى يتصوره الذهن والذى يولد من تركيبات عقلية بالشكل الحى النابع من الأفعال العميقة للآنا . وفى هذا الشكل الخالص العينى فى آن واحد ، لا يكون انطلاق الذاتية مكبوحا من الخارج ، اذ أنها هى التى ترضى من تلقاء ذاتها أن تتناسى نفسها ، وأن تتخلى عن مضامينها لكى تتطابق مع أفعالها .

والموسيقى المعبرة لا تهيب بعالم الشاعر الا بطريقة مبهمة : فهي لا تستبقى من هذه الشاعر غير شكل تفتحها الزمانى نفسه ، وغير ايقاع خالص ، مع اعادة بناء تلك المادة العاطفية وفقا لنبراتها الشكلية *articulations formelles* ؛ ونحن نقول ان المعيش ينبغي أن يتخذ أسلوبا *doit être stylisé* ؛ ومن العواطف بمعناها الصحيح يستخلص المؤلف الموسيقى البناء وخطة التطور *plan d'évolution* : فهو لا ينتبه الا الى صيرورة خالصة ، الى شكل تلك « المجردات العاطفية » *abstrais émotionnels* التى يتحدث عنها ريبو *Ribot* . فالتعبير اذن شكله الخاص به .

(١) وعند بتهوفن بوجه خاص ، اذا كان من الحق أن أفضل مافى موزار وأفضل مافى هايدن يفلتان منها ، فى الوقت الذى يدفعها فيه أفضل مافى بتهوفن الى أشد نتائجها تطرفا .

بيد أن الشكل الخالص ينبغي أن يكون هو أيضاً تعبيراً :
ولا أعنى مجرد تعبير عن الديمومة التي نعانيها ، ولكن عن الأفعال
الأساسية التي يتكون منها الزمان .

ولا تستطيع الموسيقى أن تترجم عن العواطف في خصائصها
العرضية *particularités contingentes* إذ لا ينبغي أن تحتفظ منها
بغير تخطيط شامل إيجابي ، هو وحده الذي يتلاءم بطبيعته مع الشكل
اللحني . والفن الموسيقي يحقق عند الفنان المبدع في أثناء فعل
الابداع وبفضل ضروراته التكنيكية نفسها - تشكيلا لحياته الباطنة ،
واعادة بناء الديمومة التجريبية وفقا لمقتضيات الزمان الموسيقي .
وإذا كانت هناك «استطيقة للتجربة المعيشة» *esthétique du vécu*
فذلك لأن التجربة لا تستطيع أن تدخل في الفن إلا إذا خضعت
للسكل ، وهذه الاستطيقة عبارة عن « علم أخلاق » *éthique*
من حيث أن الشكل يجب أن يتحقق داخل الفنان نفسه قبل أن
يتحقق داخل فنه .

والعمل الفني يعبر عن حياة الفنان ، ولكنها حياة لم تكن ممكنة
إلا بهذا العمل الفني نفسه : فالزمان الموسيقي يحقق الديمومة
الداخلية بقدر ما يعبر عنها . وزمان الروح ينبنى عن طريق توسط
الألحان ، كما أن هذه الألحان لا تتحقق إلا لأن ديمومة الروح تبث
فيها الحياة .

والزمان الذي هو شكل اللحنية والحياة الداخلية يوجد في
ملتقى الديمومة الذاتية بالشكل الموضوعي للألحان . وفي الشكل
الزمانى - كما سبق أن قلنا - يتم التعبير عن المضامين النفسية .
فاذا لم توجد هذه المضامين ، فنن نقاء الزمان واستقلاله لا يفترضان
انكار الديمومة الموسيقية ولكنهما يفترضان تصاعد الحياة الداخلية
صوب صفاء أشكالها الأساسية - أعنى صوب نوع من التجرد
يخليها من كل مضامينها الخاصة - ولكنه يبقى فيها ماهيتها العميقة
وسورة النشاط الخاصة .

والآن ، بعد أن التقى الشكل والتعبير داخل الوقائع التجريبية ،
فانهما يلتقيان على مستوى الشكل الخالص . فالموسيقى .. فن

الحياة الداخلية ، هي بالضرورة بناء لذاتها . وديمومة الفنان المبدع النفسية تصبح في الابداع ما أرادها الزمان الموسيقي أن تكونه . ولهذا السبب ينبغي تجاوز العواطف الخاصة الى تخطيطية schématisation هي الشكل الايجابي الذي يشيد فيه البناء الزماني . والموسيقى في ماهيتها هي التعبير عن الحياة الزمانية : وهذا ما يفسر طابعها القينسي paradigmatic في نفس الوقت الذي يفسر فيه ذلك التعبير القوى المباشر الذي يستخلص أشكاله البحتة نفسها . وبهذا نفهم أنه في الابداع الذي ينتمي الى النمط الشكلي حيث يبدو لنا أن كل مادة انسانية منعدمة تماماً - ما زال العمل الفني والحياة ممتزجين ، لا عن طريق التوفيق بين الديمومة الخاصة والزمان الخالص ، ولكن عن التقاء الفعل الخالق ، وفعل الوعي نفسه . فالوعي في ذروته يجهل الديمومة التجريبية ولا يعرف الا ذلك الزمان الايجابي الذي يشيد بواسطته الشكل اللحني .

ونستطيع أن نتخيل أن تجربة الزمان الخالص في الابداع ذي النمط الشكلي - تسبق عملية الابداع الموسيقي بمعناه الصحيح ، أو أنها تولد بمناسبته . وإذا كان موضوع الموسيقي هو « إقامة نظام بين الانسان والزمان » كما يقول سترافنسكي (١) ، فان هذا النظام يتجاوز الموسيقي نفسها ، ويمكن أن يوجد اذن عند أصل الابداع الموسيقي . ولا مجال للكلام عند مستوى الشكل الخالص والزمان الخالص عن استقلال أو تنافر للابداع : ذلك أن الشكل اللحني ينبني كما تنبني حياتنا الداخلية ، ونحن نعود فنجد في ذلك الشكل التعبير عن المقولات الأساسية التي يتألف منها الزمان . والشئ الذي يدعو الى الدهشة هو أن اتحاد المبدع بالعمل الفني لا يمكن أن يكون تاماً الا على مستوى الشكل الخالص والزمان الخالص . وأنواع التوفيق هنا تصبح في الواقع غير مجدية، اذ يتحقق دفعة واحدة التقاء الفعل المبدع للزمان الموسيقي بذلك الفعل الذي يشيد به الفنان المبدع ديمومته الداخلية . فاذا كان كل عنصر

G. Brelet : La Poétique d'Igor Stravinsky (La Revue (١) musicale, Avril, 1946, p. 131 et suiv.).

إنساني يبدو منعزلا لأول وهلة في الابداع الذي ينتمي الى النمط الشكلي ، فاننا نجده يعود الى الاندماج في هذا الابداع اذ ينضم الانسان الى الفنان في ذروة الوعي التي هي الفعل الخالق .

وسواء أكانت تجربة الزمان الشكلي قبل الابداع الموسيقي أو بعده ، فهذا أمر قليل الأهمية : وذلك لأن ما يكتشفه الفنان المبدع في مثل هذه التجربة هو حرية شعوره وقدرته على اعطاء شكل لنفسه . وعلى هذا فان الشكل الموسيقي الخالص يتطلب المعيش هو أيضا : ولا أعني معيش العواطف وانما معيش الأفعال . ويمكن أن تظهر الحياة والتعبير بوصفهما هدامين للشكل ، كما يمكن أن يكونا بناءين . والشكل الخالص بدلا من أن يكون غريبا على التعبير ، ينطوي على تعبير أصيل - ولا أعني به التعبير الذي يولد عن عدم اكتمال الديمومة الانسانية ، وانما التعبير الأشد صفاء وشدة في الوقت نفسه . . التعبير الذي يولد عن اكتمال الزمان الخالص .

وفي الابداع الذي ينتمي الى النمط الشكلي ، يحيا الفنان المبدع الشكل الخالص للزمان ، والتعبير الذي يستخلصه هذا الشكل يتفوق في العمق على التعبير النفسي من حيث أنه يكتشف فيما وراء المضامين الانسانية التي يزخر بها الديمومة - يكتشف ماهيته الايجابية ، ومن هنا كان طابع الدقة والعمومية الذي تتسم به الموسيقى المطلقة . وهذه الكلية للشكل الزماني التي تجسدها الموسيقى الخالصة ليست كلية خاوية ، ولكنها كلية ملموسة (عينية) ومعطاة مباشرة للحدس . ونحن نعرف أن الموسيقى المعبرة تتطلع في غموض الى تلك الكلية العينية التي يتسم بها الشكل الزماني الخالص ، ما دامت كل المضامين الجزئية يتم تجاوزها في خطة ايجابية - هي قانون بنائها في الزمان ، بحيث تعمل على انبثاق نشاط حر يصاعد فوقها . وهكذا تترجم في الديمومة المعبرة - عبر مضمونها الانساني - الحركة الحرة للنشاط في تداولها مع الزمان . ويكمن الطابع الكلي العيني للموسيقى الخالصة في أن تخطيطية الزمان schématisation du temps ليست شكلا خاويا ، وانما هي فعل يحياه الوعي .

وهناك أشكال خاوية ، وأشكال أخرى حية مليئة امتلاء قويا ،
وان كانت مفتقرة الى المضمون النفسى . وينبغى على الشكل الخالص
أن يعبر عن شكل نشاط الوعى نفسه ، وهكذا بدلا من أن يقوم
بناؤه خارج وجود الفنان المبدع ، فانه يرغبه على أن يتطابق تطابقا
محكما مع ذاته . والأشكال الزمانية لا يمكن الا أن تكون معيشة ،
اذ أن امتلاء الوجود الداخلى هو الذى يتلقى فى فعل الابداع - عند
شخص كسترافنسكى مثلا - نقاء الزمان الموسيقى ، الذى يسمح
له بالاكتماء بذاته ، خارج الديمومة النفسية . وينبغى على الشكل
الموسيقى - فى نقائه - أن يتحد بالشكل الخارجى للفتحة الزمانى
الذى تقوم به الحياة الداخلية . وعلى كل مؤلف موسيقى أن يجد
أنماط النمو التى تعبر عنه ، وأن يجد شكلا حيا يتجاوز علم
التصورات ، لا لأنه يضيف اليه شيئا لامعقولا غريبا على الفكر ،
ولكن لأن ديمومة الأنا تعبر عن نفسها فيه وتتحقق به .

وليس هذا التعبير مجرد كشف خالص للذات ، ولكنه بناء
للذات أيضا ، وحوار بين زمان العمل الفنى وبين ديمومة الفنان
المبدع يؤدى الى تحقيقهما المتبادل . وفى لحظة الابداع ، يصبح
الزمان الموسيقى كالمثل الأعلى الذى تتطلع اليه ديمومته الداخلية .
والخطة الدينامية عملية حية ومبدعة بقدر ما يجعل الفنان مقتضيات
عمله الفنى هى مقتضياته ، وبقدر ما يتحمل فى أعماق نفسه نزوع
عمله المقبل الى الوجود . والعمل الفنى عند الفنان المبدع الذى
ينتمى الى النمط الشكلى ، هو أيضا تحقيق للذات ، ولا أعنى بالذات
الأنا النفسية ، وانما الأنا الخالصة *moi pur* ، الأصل المحتجب
للأنا التجريبية . وكذلك فى هذا الابداع ذى النمط الشكلى ، فى
الوقت الذى يشعر بتعالى عمله بالنسبة له ، فانه يجد نفسه فيه
من جديد ، وأنه مشيد بما فيه من شكل . وسواء أكان الابداع
تعبيرا ، أو مكملا للوجود ، وسواء بدا أنه يترجم نفسية المبدع أو
أنه ينبئ فى عالم غريب عليه ، فانه فى نظر الفنان طريقة للوجود
لا بد أن ينخرط فيها بشخصيته نفسها .

ولا ينبثق الشكل العينى الخالص خارج الحياة ، ولكنه ينبثق
فى ذروتها . وهكذا ، بدلا من أن نستبعد فى تلك الاستطيقا

المعيشة الأشكال التي تولد في البناء الخالص ، فاننا نبررها بقدر ما تستجيب في وعي الفنان لمضمون حي . ومع اعترافنا بأن الموسيقى التي تنتمي الى النمط الشكلي تحقق الشكل الموسيقي في اكتماله ، وفي الكشف عن كفايته ، مع اعترافنا بهذا نقول عامدين ان هذا اشكل لا يمكن أن يولد من تجريدات بحتة ، أو من تركيبات خيالية خارجة على روح الفنان المبدع . ففي عملية الابداع ثمة موافقة مستمرة من روح الفنان المبدع على ما يقوم به من عمل . وهذه الموافقة بالنسبة لشكل مقبل يشعر في نفسه بنسبائه ، يحوله الفنان الى أداة لتحقيقه . ولقد تحدثنا عن حوار بين الشكل اللحني والزمن المعيش ، ويبدو في الواقع كأن الفعل الخالق قد تنبه بنجاحه نفسه ، وبشعوره بالحقيقة الحية للأشكال التي يبدعها ، فانه يصنع ابتداء من تأثيراتها نفسها القدرة على تحقيقها ، والوصول بها الى تمامها . والفنان المبدع - بتأمله لعمله - يؤكد في نفسه فعل ابداعه .

ولا يمكن أن يولد الفن من تجريدات خالصة ، فهو باطني بالنسبة للفنان نفسه : وهذه بلا شك هي حقيقة النزعة التعبيرية l'expressionnisme . بيد أن الفن لا يستطيع من جهة أخرى - أن يولد من المعيش الخالص ، اذ لابد أن يعيد الشكل بناء هذا المعيش وفقا لمقتضياته الخاصة . فعل الابداع هو اذن حوار بين الشكل والمعيش . واذا كان الموضوع اللحني ينشئ العمل بضرب من الخصوبة الداخلية ، فان هذه الخصوبة لا تصدر عنه وحده ، وانما تكمن في أنه - من جانبه الذاتي - خطة دينامية ، وشكل يحياه المبدع الذي تتولد في روحه أشكال أخرى بصورة تلقائية . فاذا وضعنا في اعتبارنا موسيقى لا يخضع تتابعها لسلطان موضوع لحني thème وانما لسلطان «جو هارموني» Stimmung harmonique كما هي الحال عند ديبوسي ، فان غياب الاطار الموضوع مقدما يتحكم في cadre préétabli اتحاد الشكل والديمومة الحية عند المبدع تحكما قد لا يتاح لغيره . وهذه التوافقات الحفية ، وذلك الاستمرار الحذر الذي يتأبى في كثير من الأحيان على التحليل . . هذه السمات التي يتصف بها نمو العمل الفني عند ديبوسي لا يمكن

أن تصدر عن تجربة الزمان الحاصل التي يعتقد بير سوفتشنسكى أنه قد فطن اليها في أصل الابداع الموسيقى .

ونحن نعرف أن الشكل الزمانى موسيقى بذاته ، وأن من قدراته الخالصة يمكن أن تنبثق موسيقى تجعل أشد التركيبات اللحنية *combinaisons sonores* ايغالا فى العلم لا غناء فيها . وهكذا ، كما توجد موسيقى تنحصر أصالتها كلها فى أصالة شكلها الزمانى ، فأننا نستطيع أن نتصور موسيقيين ينصرفون عن المشكلات الهارمونية ، ويقبلون أكثر المواد اللحنية ابتذالا لكى يطوعوها فى يسر أكبر لتصور أشد أصالة للزمان ، تصور يبدع شكلا موسيقيا أصيلا . وإذا كان من الحق أن التجديدات التى تمت فى مجال الفكر الهارموني هى التى تكشفنا حتى الآن على أنها وحدها التجديدات الحسنة من الوجهة التاريخية ، فليس من المحال تصور أن مفهومنا جزئيا للزمان مميزا لشخصية مؤلف موسيقى يمكن أن يكشف عن امكانيات جديدة فى عالم المفهوم الزمانى للأشكال . وأيا كان الأمر ، فيبدو أن تجديدا فى بناء الشكل الموسيقى للزمان يكفى لابداع موسيقى جديدة .

ولقد رأينا أن مثل هذا التجديد يمكن أن ينبع من تجربة الديمومة التجريبية ، ولكنه يمكن أن ينبع أيضا من مفهوم للزمان مشيد أوليا *a priori* . وإذا كانت الموسيقى لا تحقق ماهيتها الا بتعبيرها عن الديمومة المعيشة ، فان هذه الديمومة المعيشة يمكن أن تشيد بطريقة شكلية . الموسيقى ابداع لحياة زمانية ، مستقلة وكاملة ، بدلا من الاقتصار على اكتشافها وصياغتها ، اذ أننا نستطيع أن نقول انها لا تكتشف الزمان الا من حيث أنها تشيده . وموسيقى الزمان الشكلى تعبر عن هذه الديمومة الايجابية التى هى صورة الفعل الذى به تشيد الأنا نفسها .

وينبغى أن نقول مع هيجل ان الموسيقى المطلقة تعبر عن الذاتية المجردة ، أعنى عن الأفعال الجوهرية الأساسية التى بها تضع الذات نفسها . وكما أن الموسيقى تتتابع فى الزمان ، فمن الضرورى أيضا أن الذات تضع نفسها بالنسبة للزمان ، ما دام الزمان هو شكل الحياة الباطنية *forme de l'intériorité* . ولهذا السبب كان

الزمان الايجابي للموسيقى الشكلية هو التعبير المباشر عن الافعال العميقة التي تقوم بها الذات .

ويبدو أن المادة الموسيقية عند سترافنسكي - وخاصة في طريقته الأخيرة - تذوب في شكلها الزماني . ولقد بقي المفهوم الزماني الذي تحققه موسيقاه - قائما دون أن يعثره التغيير رغم تباين الاساليب والمفاهيم اللحنية التي اعتنقها الواحد تلو الآخر . وهو وحده من بين المؤلفين الموسيقيين الذين لاحظوا الموسيقية الجوهرية المتجردة المستقرة في الشكل الزماني - هو وحده الذي انصرف شيئا فشيئا عن ألوان الثراء اللحنية في «طقوس الربيع»، لكي لا يحتفظ الا بذلك المفهوم الأصيل للزمان الذي تم التعبير عنه فيها ، والذي حاول أكثر فأكثر تحقيقه في نقائه . وهكذا يبدو أن تطور سترافنسكي نحو أسلوب متجرد عبارة عن عودة الى الأصالة الزمانية الصرفة لموسيقاه .

والقوانين التي تبدو في الظاهر أكثر القوانين تجريدا - تتحول عند سترافنسكي الى أكثر القوانين واقعية ، اذ يقع فيها على التعبير عن المطالب الأساسية للروح من حيث أنها تجيب عنده على أفعال أصيلة وكأنه يعانيتها خارج الموسيقى نفسها . ونحن نجد لديه حقا ذلك الطابع الكلي العيني *universalité concrète* حيث تقوم القدرة على كفاية الشكل الموسيقي الخالص ، وكأن ثراء مفهومه الهارموني بفضل ذلك الزمان الموضوعي الشكلي الباطن في المادة اللحنية لم ينفع الا في احتمال التصاعد الى ديمومته النفسية، فانه يشعر بالحاجة الى اللعب مع قوانين الزمان الخالص في حرية خارج ضروب الارغام التي تفرضها المادة اللحنية . والمفارقة القائمة في موسيقى سترافنسكي هي أن الأشكال التي تبدو في الظاهر أشد الأشكال آلية *mécaniques* يتكشف الأمر عن أنها تملك مضمونا حيا هو التعبير الممتلئ غاية الامتلاء عن ذلك الاتحاد بين الشكل والمعيش ، وعن ذلك الطابع من الكلية العينية التي تميز الموسيقى المطلقة .

والزمان الموسيقي عند سترافنسكي يتطابق مع أفعاله الأساسية . ولهذا السبب ، فإنه يلتقي بعيدا عن الديمومة التجريبية والانسانية

وفي أشد الأشكال جفافا وخلوا من كل مضمون انساني - يلتقي
بديمومة ربما كانت أكثر حياة من ديمومة الموسيقى المعبرة ...
ديمومة تتضمن فيها كمالات الفكر • والزمان عند سترافنسكي -
كما يلاحظ بيير سوفنتشنسكي - الذي هو صورة سببية صارمة
تعطي في بعض اللحظات انطبعا بالقدرية - يبدو في نفس الوقت
على أنه يمتلك عنصرا من حياة لا سبيل الى التنبؤ بها • والتوقع
هنا يخيب ويشبع في آن واحد - أو يشبع فيما يخيبه تماما •
وفى كثير من الأحيان يشيد الزمان وحده - عند سترافنسكي -
الشكل الموسيقى ، والمادة اللحنية الأشد ما تكون فقرا ، والتي
يشيع الشكل الموسيقى الحياة فيها - تنتج موسيقى عميقة • وهكذا
يبدو الزمان الموسيقى أنه شكل العمل الفني ومضمونه في وقت
واحد • فاذا كان سترافنسكي يختار في كثير من الأحيان مفضلا
أشد الدوافع حيادا ، وأكثر المواد اللحنية شيوعا ، فذلك لأن اللحنيات
التي ليست الا أداة طيعة للشكل الزماني - تشهد بالكفاية الحية
التي يتسم بها هذا الشكل الخالص • ويذكرنا مثل هذا الخوض
من جانب المادة اللحنية للشكل الزماني الذي يرمز الى تصميم المادة
في الشكل بباخ • فنحن نجد عنده أيضا أن المادة المبسطة غاية
التبسيط تتكشف عن خصوبتها في تطورات غير متوقعة ، كما
يخلق كمال الشكل الزماني في الألحان امتلاء حسيا مستمدا من
الامكانيات الشكلية التي يكتشفها فيها •

وتعود اصالة سترافنسكي الى أنه قد رفع بعض قوانين الزمان
الموسيقى الى مرتبة المطلق بحيث تبدو لنا بعدئذ في نوع من الامتلاء
والتجرد • والشكل الذي لم يكن في نظر الموسيقيين الآخرين
سوى اطار خرجي في كثير من الأحيان قد أخذ نفسه على أنه
مضمون ، بحيث يستمد نقاءه نفسه من امتلائه • ولقد تحدثنا عن
« قوة التكرار التي لا نظير لها » التي تتسم بها ميلودياته ، بيد أن
ما أصبح عنده أصالة ليس إلا القانون المقبول عند الجميع لكل
سياق موسيقى ابتداء من أكثر السياقات بدائية وتواضعا الى
أكثرها نبلا • ولكن هذا القانون يصبح لديه قانونا عينيا ، أعني
أنه ينظر الى نفسه بوصفه مادة بحيث لا يقلت شيء بعد من

سلطانه ، وفي شموله - على الأخص - لا يكون غريباً على وعى الفنان الذى يراه بوصفه مكوناً لمصيره الحميم، ولهذا يمتزج بصرامته عنصر « اللامتوقع » *élément d'imprévisible* الذى يشهد بمشاركة الوعى الحى مشاركة نشطة تامة فى هذا الشكل الذى يسيطر عليه، كما يسيطر على الصيرورة الموسيقية . وكما يقول آ . شفنر (١) « ثمة ترجيعات ايقاعية وميلودية تطوى داخل مسافات قصيرة بصورة غريبة - من مازورتين الى ست مازورات - وتتابع كأن الموسيقى تدور فى مكانها داخل حيز ضيق ولا تغير اتجاهها الا كما يتغير اتجاه خدروف تبعاً لنزواته فى بداية دوراته . غير أن انعدام النمو ووجود هذه الترجيعات المنظمة يقوم بتعويضها تجديد أصيل فى التفاصيل ، وفى الايقاع والميلودية ، وفى التجميع الكونترانبطى أو الأوركسترالى : ولا بد من الرجوع حتى « الابتكارات » *inventions* الصغيرة الموضوعة لصوتين عند يوهان سباستيان باخ لكى نجد مثل هذا التباين رغم قلة النغمات . وعلى هذا النحو تفرض الترجيعات «المنظمة» *systematique* نفسها على وعينا فى يسر أكبر كلما استجابت لتجربة حية للزمان الذى يحتوى على عنصر خفى من التجديد .

وصرامة الشكل لا تنطوى على شئ مناقض لامتلائه الحى : وهذا الامتلاء لا يتم الوصول اليه نتيجة لشئ خارج على القاعدة ، وانما فى السعى وراء ولاء مطلق لهذه القاعدة . وهكذا نتيجة للصرامة التى يطبق بها قانون من أقدم القوانين الموضوعة للشكل الموسيقى، يصبح هذا القانون منتجا لأسلوب جديد . وهذا بلا شك درس يمكن للموسيقى الناشئة أن يتأمله .

من الممكن اذن أن يقوم أسلوب شخصى جداً على فكرة غاية فى البساطة ، أعنى على تجسيد خالص لمقولة أساسية فى الفكر الموسيقى . ومع ذلك فإن ما يمنع مقولة ما من أن تكون خاوية ، بل ما يجعلها تنطوى على مضمون عينى ، هو أنها تجيب على فعل حقيقى من أفعال الروح ، وهذا ما يسمح لها بالنفوذ الى أصغر

(١) Schaeffner : Stravinsky, p. 28.

جزىء من جزئيات المادة اللحنية • وما نجده عند سترافنسكى هو أنه سواء أكانت المادة اللحنية ثرية أو فقيرة ، فإن قدرات الشكل تخضعها دائما تمام الخضوع ، وبذلك تتكشف أبسط المقولات ، أما عن اتساع قدرتها على التنظيم وسط ذلك الحشد من الوقائع اللحنية التى تسوقها الى الوحدة ، أو عن كفايتها فى هذا الشراء الذى تظهره فى أشد ضروب المواد اللحنية املاقا • ومن ثم يمكن أن يتولد اذن تجديد عن نوع من اعادة الكشف لأعم قوانين الفكر الموسيقى • ولن يدهشنا أن أصفى الأشكال عند سترافنسكى يمكن أن تشيع فيه حياة قوية لا تقل قوة عن الحياة التى تشيع فى الموسيقى التى تنتمى الى النمط المعبر • ويتم التقاء الزمن الشكلي بالزمان المعيش فى خضوع الفنان المبدع الداخلى لقاعدة يشعر بمضمونها الحى ، ولا يكف عن العثور عليها تحت المظاهر المختلفة التى يفرضها عليه تباين المواد التى يلتقى بها •

وقد كان الشكل عند سترافنسكى يعرف دائما كيف ينتصر على الشراء اللامتناهى للمادة اللحنية التى يصوغها • وبينما كان هندميت يجدد المقامية بالعمل على توسيعها ، كان سترافنسكى يجددها بتقوية قدرتها الارغامية أو القاهرة *pouvoir contraignant* وهذه هى المفارقة الكامنة فى تحرر مستمد من خضوع مطلق للقواعد القديمة • ويلجأ • شفنر بحق على هذه الارادة التى تسعى الى التوحيد المطلق للأسلوب التى أعادت سترافنسكى شيئا فشيئا الى المقامية ، فيقول : « من طقوس الربيع الى الأعراس •• حدث تطور لمصلحة وحدة لم يحققها سترافنسكى قط على مثل هذا التمام والادراك المباشر بمجرد الاستماع اليها : وحدة مقامية فى بداية الأمر : فهذه نغمات تعود باستمرار •• متسلطة أو فى مقام الأساس *tonique* أو الأوسط لنغم تؤكد أو تحتفظ بذكراه ، وقد لاحظنا فى طقوس الربيع الطابع المتسلط لبعض النغمات التى تسهم فى التلاحم الغريب للعمل الفنى» (١) وهكذا نكتشف عند سترافنسكى تأكيداً للمقامية ربما لم يعرفه أحد من قبله قط • من الممكن اذن أن تتولد اصالة الأسلوب عن

(١) أ • شفنر : المرجع المذكور ص ٧٧ •

الصرامة التي بها يعرف كيف يكون مخلصا لشكل أساسي . وكما أن الظفر بشكل مختلف عن الأشكال التقليدية يمكن أن يولد عن تطويع تلك الأشكال ، فكذلك يمكن أن يولد عن صرامة زائدة في اتباعها . ولكنها في كل الأحوال يتم تجديدها لأن مضمونها الحي قد أعيد التفكير فيه . والايجاز الذي يتمتع به أسلوب سترافنسكي مستمد من اخلاصه للقوانين الأساسية في الفكر الموسيقي ، ولقانون الوحدة *la loi d'unité* بوجه خاص . وإذا كان بعض الموسيقيين الآخرين ينظر الى هذا القانون على أنه إطار فارغ ، فإن موسيقيا ينتمي الى النمط الشكلي مثل سترافنسكي يرى أن هذا القانون يشيع الحياة وفقا لأشكال مختلفة - في الجوانب المختلفة للغة الموسيقية، وينتشر فيها انتشار العصاراة المغذية . وكما يقول أ . شفنر « ثمة وحدة للموضوعات اللحنية تكمل الوحدة المقامية في « الأعراس » . . وحدة للموضوعات اللحنية *thématique* ذات رهافة وذات « خاصية حية » *qualité vivante* لا تعار لها العملية الدائرية الشائعة *commun procédé cyclique* (١) » وهكذا نعثر من جديد فيما وراء الشكل التقليدي على مقولة أساسية للفكر الموسيقي في الفعل الذي يجعلها توجد ، ولهذا السبب كانت « مرهفة » و « حية » ، ذلك أن هذا الفعل الذي يعبر عنه يعرف كيف ينفذ الى أدق (أو أرهف) أجزاء المادة اللحنية . ونذكر مرة أخرى أيضا كيف يصير الشكل حيا بتكامله نفسه - عند الموسيقي الذي ينتمي الى النمط الشكلي - أعني حيا بواسطة اخلاص لنفسه يرغم المادة اللحنية بأسرها على الخضوع لسلطانه . ولا يعود الشكل مجرد إطار خارجي ، اذ لا يحتوى على أي مضمون الا المضمون الذي يضعه بفضل قدراته .

وفن سترافنسكي يحقق هذه المفارقة وهي أنه موضوعي ومعبر في آن واحد ، وقد لاحظ الناس في كثير من الأحيان ذلك الالتقاء الغريب فيه بين ما هو آلي وما هو انساني . وثمة آخرون قد عابوا على هذا الفن خلوه من الحساسية ، ولكن دون أن يستطيعوا انكار طابعه الحي . والواقع أن سترافنسكي في انصرافه عن الديمومة

(١) أ . شفنر : المرجع المذكور ص ٧٧

لإنسانية ، وفي جوانبه السلبية وفي مضامينه التجريبية -
يستبقى مع ذلك جانبه الإيجابي ومضمونه الروحي ، ذلك أن الزمان
الشكلي الذي يمكن أن يعد لا إنسانيا إذا قورن بالديمومة المعبرة -
هذا الزمان الذي يدرك الماهية الإيجابية للزمان - إنساني بمعنى
آخر إذا قيس بتلك الديمومة « الإنسانية جدا » *trop humain* .
و زمان سترافنسكى يعبر عن الوعي في صفاء فعله الأساسي .
ولا يعبر عن عالم المضامين التجريبية حيث يذوب هذا الفعل بطريقة
أو بأخرى . وهذا ما يفسر لنا الصرامة الشكلية لهذه الموسيقى في
الوقت الذي يفسر لنا فيه امتلاءها الحي : إذ أن الوعي الإنساني
يكون حاضرا فيها ، ولكنه يتطابق مع فعله بعد أن انتصر على أحواله
جميعا .

وهذا الفعل الذي يتخطى الديمومة التجريبية والإنسانية ،
يشيد زمانا موضوعيا لا يتغير سواء أكان داخلنا أو خارجنا ، ويوفق
بين ديمومة الإنسان وديمومة الكون . موسيقى سترافنسكى تحقق
إذن الزمان الموضوعي وتتخذ لها قاعدة هي ألا تجسد سوى قدرات
هذا الزمان الموضوعي . وعلى هذا النحو ، حين يترك الأيقاعات
الإنسانية للمنحنيات الطبيعة وللأشكال المرهفة . لا يعرف الا تلك
القوة الأولية للزمان المتجانس التي تعبر عن نفسها في الإيقاع المربع
la carrure وفي الموسيقى الأخرى ، لا تكون المازورة سوى
العلامة الممكنة ، لإيقاع هو وحده الذي يتجاوب مع مضمون حي .
أما هنا فالمازورة لم تعد علامة ممكنة ، وإنما تتجسد مباشرة في
نقائها . ولهذا السبب تختلط المازورة بالإيقاع . وليس من شك
أننا نجد الزمان المتجانس وقد تم تقطيعه بصورة متفاوتة ، ولكن
بدلا من أن يتلاشى في الصيغ الإيقاعية المتباينة ، يكون هو وحده
الذي يشيدها .

ويكشف الزمان عند سترافنسكى عن قدرته على أن يخلق
بذاته وحدها الشكل الموسيقي . ويلاحظ أ . شفنر أن نمو « طقوس
الربيع » من طبيعة إيقاعية ، أي أنه في مجموعه ذو طبيعة زمانية
محض . « يبدو أن كل موضوع لحنى في ذاته من الموضوعات اللحنية
في « الطقوس » لا يحمل سوى قدرته على التكرار الخالص . ويقوم

سترافنسكى بعدة تصحيحات على الايقاع المحدد الذى يرسم موضوعا لحنيا ، سواء بأن يضيف اليه أو يحذف منه زمانا معيناً ، ومن ثم يتتابع تكرار الموتيف ، ولكنه فى كل مرة يكون ناقصا نقصا مختلفا ، أو زائدا بعنصر جديد . وهكذا يبدو أن الشكل الوحيد للنمو فى « الطقوس » ايقاعى صرف ، ويتم بالحذف أو بالتدعيم الوزنى *amplification métrique* . وقد استعمل بتهوفن فى مناسبات نادرة هذا النوع من النمو الايقاعى ، ولكنه لم يجعل منه قط . كما فعل سترافنسكى - المادة المباشرة الذرية *atomique* للغة الموسيقية ، (١) . ويبدو لنا أن هذا الطابع البنائى الأولى للايقاع يكشف فى وضوح خاص عن هذه الشكلية الخالصة للزمان التى نعتقد أننا نكتشفها عند سترافنسكى . فإذا كان الايقاع يقود النمو على هذا النحو ، فذلك لأن القدرات الشكلية والايجابية للزمان تظهر فيه . فضلا عن ذلك فإن هذا الشكل من النمو الايقاعى باذابته للمادة اللحنية فى شكلها الزمانى ، يبدو أنه يجعل من هذا الشكل « المادة المباشرة » *matière immédiate* للفكر الموسيقى ، هذا مع أن العادة جرت على أن الشكل الزمانى لا يتم التفكير فيه الا بواسطة شيء آخر ، أعنى بتوسط المادة اللحنية . وبهذا يصبح الزمان شكلا ومضمونا للموسيقى .

وحين يخضع سترافنسكى المادة اللحنية لشكلها الزمانى ، فإنه يجسد فى اللحنية أكثر أشكالها جوهرية وأشدها بعدا عن المادية ، وأشدها طواعية لأفعال الروح لهذا السبب . وكما أن اللحنية التى هى من ابداع الانسان ، لا تكتمل الا فى الفكر الذى يخضعها للأشكال الهارمونية والميلودية ، فإنها لا تكتمل أيضا الا فى كمال الأشكال الزمانية التى تجعله ينضم الى الأشكال الخالصة للحياة الباطنية . فالشكل الزمانى يعكس من هذه الحياة المضامين التجريبية تارة ، ويعبر بصعوده الى ما وراء هذه المضامين عن أشكاله الجوهرية وأفعاله الأساسية تارة أخرى ، وهناك اتجاهان يمكن أن يسلكهما الموسيقى وقد لا يعدم الطرق التى يستطيع بها اكتشاف هذين الاتجاهين : فمن ناحية ، هناك لانهاية من الأشكال

(١) أ . شيفر المرجع المذكور ، ص ٥٢

التجريبية المرتبطة بفرديات معينة والتي تمتلك ثراءها في الوقت الذي تقف فيه عند حدودها الخاصة، وهناك من ناحية أخرى لانهائية قدرات الروح ، وحريتها التي تمارسها دائما لا بداع أشكال جديدة يتم التعبير فيها دائما عن مطالب أساسية لا تتغير . وسواء اختار الموسيقى الديمومة التجريبية أو الزمان الحالص ، فإن الشكل الزماني للعمل الفني لا يمكن أن يشيد دون تعادله مع الزمان المعيش . وإذا أمكن أن يحدث هذا التعادل على مستوى المضامين التجريبية ، فإنه لا يمكن أن يكون كاملا إلا على مستوى الشكل الحالص حيث لا تكون الروح حاضرة إلا بالنسبة لذاتها ، وحيث تنقذ من الصيرورة المعيشة أكثر عناصرها واقعية ، أعني الفعل الذي به تشيد هذه الصيرورة .

خاتمة

ما نريد أن نستبقه على الأخص من تلك الشكلية للزمان الخالص التي تتحقق عند سترافنسكى هو تلك القدرة التي يمتلكها الزمان وحده تقريبا على انشاء الشكل الموسيقي . والواقع أننا لم نمعن التفكير بما فيه الكفاية في هذه الموسيقية العميقة الباطنة في الأشكال الزمانية الكاملة . وإذا كان من الحق أن التصور الهارموني يعطى للعمل الفني تركيبا متماسكا ثابتا ، فإنه عاجز عن أن يضيف عليه تلك الصفة الحية التي تسمح له بالنفاذ الى ما في وعينا من شيء حميم . ولقد رأينا أن المضامين التجريبية تترجم في الزمان وفق خطة زمانية ، والواقع أنه في الشكل الزماني يتحد الوعي بالعمل الموسيقي ، وهذا الاتحاد به مزدوج ، فهو اتحاد بمضامينه وبأفعاله في وقت واحد .

ولكن إذا كان سترافنسكى قد اكتشف سعة القدرات التي يملكها الشكل الزماني ، فإن هذا الكشف الذي توصل اليه بتجربته كفنان مبدع ، لا يمكن أن يكون شيئا جديدا بالنسبة للفيلسوف الذي تعرف في اللحنية - في كل الأزمنة - على حضور شكل مزدوج : أحدهما يتجه نحو الموضوعية فهو بالأحرى معرفة بالمادة اللحنية ، والآخر المتجه نحو الذاتية ، يوحد بين اللحنية والوعي في الديمومة المشتركة بينهما . ومع أن العمل الموسيقي لا يستطيع أن يبلغ كماله خارج كمال الشكل الزماني ، فقد أهمل هذا الكمال الأخير دائما لحساب الشكل اللحني . والسبب في ذلك أن الشكل الزماني ينبثق كأنما من تلقاء نفسه - من تفتح الفعل الخالق ذاته بحيث يبدو من غير المفيد تحديده قبل هذا الفعل نفسه . ونحن نقبل في هذا المجال بيسر كاف الأطر التقليدية لأننا نتخيل أن أصالة موسيقي معينة تقوم على الأخص في شكلها اللحني . ولكن إذا كان لا بد من تدعيم الشكل اللحني بنسق هارموني لكي تكون.

له قيمة ما فلا بد كذلك أن يحقق الشكل الزمانى مفهوما للزمان .

للسهل الزمانى اذن جمالياته الخاصة به ، شأنه فى ذلك شأن الشكل اللحنى . والواقع أننا فيما يتعلق بالشكل الزمانى وجدنا الموقفين الأساسيين للنزعة الشكلية والنزعة التجريبية اللذين التقينا بهما بالنسبة للشكل اللحنى . كما رأينا أيضا أن هناك مشكلة فى العلاقات بين الشكل اللحنى والشكل الزمانى ، وأن هذا الشكل الأخير يمكن اكتشافه داخل الشكل اللحنى ، أو من الممكن تحديده من الخارج . وأخيرا يبدو من الطريف أن نذكر أن المادة اللحنية نفسها يمكن أن تجدها أصالة الشكل الزمانى .

وثمة أشياء كثيرة يمكن أن تقال عن الدور الحلاق للايقاع فى مجال الهارمونية ، وهو دور يشهد به تاريخ الموسيقى نفسه . فالشكل اللحنى والشكل الزمانى يتضمن كل منهما الآخر : ففى الشكل اللحنى تتحقق فى الواقع على هيئة الميلودية والهارمونية - المقولتان الزمانيتان وأعنى بهما التتابع succession والمعبة simultané ، وهاتان المقولتان لهما قيمتهما فى ذاتهما ، ولهما دىالكتيكهما الخاص الذى يوحد احدهما بالآخرى خارج شكلهما اللحنى الأصلى ، وهذا الديالكتيك الزمانى الصرف يؤثر بدوره على العلاقات اللحنية حتى يقوم بتحويلها . والمتعاقب والمتأنى le simultané على صلة عميقة بالروح ، لأنها (أى الروح) تقوم بتوليف المتعاقب فى اللحظة الحاضرة للتفكير فيه ، كما تقوم بتحليل المتأنى بأن تبسطه فى الصيرورة . وعلى هذا النحو تنشئ تبادلات عينية échanges concrets بين الشكل الميلودى والشكل الهارمونى ، مبادلات لا تقوم على أساس سمعى ، وإنما تقوم على القرابة بين المتعاقب والمتأنى ، وعلى السهولة التى تنتقل بها الروح من الواحد الى الآخر ، بيد أنه من الواضح أن هذه ليست سوى حالة جزئية من قانون عام الى أقصى حد ، وفيه بلا شك منفعة تعود على الموسيقى أن أعتنى بتأمله . وهذا القانون مصوغ على النحو التالى تقريبا : المادة اللحنية نستطيع أن تتلقى شكلا ، وأن تجده لا بواسطة نظر هارمونى خالص ، بل بواسطة نظر زمانى أيضا . وشكلية الزمان الخالص هى عكس التجريبية الهارمونية لدى الانطباعيين تماما : ففى هذه التجريبية

يصدر الزمان عن العلاقات اللحنية ، ولكنه يحددها في شكلية الزمان الخالص . بيد أن النزعتين تفضيان الى اتحاد تام بين الشكل اللحني والشكل الزماني ، بينا تحترم الكلاسيكية ما بينهما من ثنائية . وهكذا يبدو أن الشكل الزماني يتمتع بأهمية معادلة للشكل اللحني ، فهو لا يستطيع أن يمارس تأثيرا على الشكل اللحني فحسب ، ولكنه يستطيع أن يكتفى بنفسه وأن يشيد بنفسه وحدها الشكل الموسيقي . والنزعة الشكلية عند سترافنسكي تكشف عن هاتين القدرتين اللتين يملكهما الشكل الزماني ، وأعني بهما القدرة على إعادة خلق المادة اللحنية ، والقدرة على الاكتفاء بذاته - وهما قدرتان مؤسستان على اللحنية على حد سواء ، وتتجاوزان الاستعمال الذي استعملتهما فيه سترافنسكي .

نحن نرى الآن وجهة النظر التي تعتنقها الاستطيقا التي نقترحها . فإذا استندت على تحليل الأعمال التي أنجزت فعلا الى حد ما ، فإنها ترتفع منها الى الشروط الأولية التي تجعلها ممكنة والتي توجد قائمة في ماهية الموسيقى نفسها . وقد حاولنا أن نصف الامكانيات المختلفة التي تعرض للموسيقى . . . وهي امكانيات مستمدة دائما من طبيعة الموسيقى ، وتتجاوز الأساليب المتباينة التي تحققها . ولم نرد قط أن نقترح استطيقاهندميت أو استطيقا سترافنسكي على أنهما الاستطيقا النهائية التي ينبغي أن يستلهمها موسيقيو المستقبل ، وما كان يهمنا هو أن نكتشف المسلمات الأساسية postulats fondamentaux التي تنطويان عليها ، والتي تجيب على مفاهيم أصيلة للشكل الموسيقي . وكثيرا ما تفضي معرفة عظماء الموسيقيين المحدثين والاعجاب بهم بالموسيقى الناشئة الى محاكاتهم من الخارج . فإذا كنا لم نستطع أن نستنفد كل الامكانيات التي تعرض للموسيقى الحديثة ، فإننا نريد على الأقل أن نقترح عليه منهجا يحميه من كل محاكاة ذليلة ، ويسمح له بأن يكتشف في أعمال الموسيقيين الآخرين تلك الاستطيقا التي تتحكم فيهم وتتجاوزهم ، والتي - بوصفها قائمة في ماهية الموسيقى نفسها - تحرره من التحققات الجزئية التي تعبر فيها تلك الاستطيقا عن نفسها . وهكذا تغذي المعرفة بالاستطيقا التي تعبر عن نفسها في عمل كامل - تغذي قدرتها المبدعة بدلا من أن تقضي عليها . وحين

تضعه هذه الاستطيقا فى الحقيقة التى تكشف له عن ماهية الموسيقى نفسها ، فانها لا تجعله يعرف فحسب تلك الحقيقة فى شمولها وفى كل قدراتها المحتجبة الغافية فيها ، ولكنها تمهد له الطريق الى حقائق أخرى تبدو كأنها مكملة لتلك الحقيقة ومعبرة عن جوانب مختلفة من الفكر الموسيقى ، وذلك بحيث يجد الموسيقى نفسه فى مفترق الطرق بين امكانيات متعددة متعايشة فى ماهية الشكل الموسيقى ، وترغمه على القيام باختيار يحدد أصالته . وأخيرا فان مثل هذا المنهج يسمح للموسيقى بالانخراط فى تاريخ الموسيقى نفسه ، والاستناد على الأعمال الماضية لتخطيها مع الاحتفاظ بما تنطوى عليه من حقيقة كلية ، حاضرة دائما وأبدا . وعلى هذا يكون اكتشافنا بلا انقطاع فى الأعمال العينية المطالب الجوهرية للموسيقى التى تعبر عن نفسها فى تلك الأعمال هو فى نفس الوقت كشف فى صميمها عن الطابع الكلى لقدرة تتجاوزها وعن عالم من الامكانيات المتعددة التى حين تودى بالفنان المبدع الى ماهية الموسيقى نفسها ، توقظ فيه الحرية والأصالة اللتين بهما الفعل الخلاق .

الفهرس

صفحة

٣	اهداء
٥	مقدمة

الكتاب الأول استطبيقا الشكل اللحني

	الفصل الأول :
٩	الاستطبيقا وسيكلوجية الابداع
	الفصل الثاني :
١٩	تاريخ الموسيقى والابداع الموسيقى
	الفصل الثالث :
٣٣	الحوار بين المضمون والشكل
	الفصل الرابع :
٤٦	النزعة التجريبية
	الفصل الخامس :
٥٤	النزعة الشكلية
٦٥	خاتمة

الكتاب الثاني استطبيقا الشكل الزماني

	الفصل الأول :
٦٩	الشكل المعيش : الزمان الموسيقى
	الفصل الثاني :
٨٧	النزعة التجريبية الخالصة : الديمومة المرضية
	الفصل الثالث :
١١١	القدرات الشكلية للديمومة التجريبية
	الفصل الرابع :
١٣٣	النزعة الشكلية الخالصة
١٥٠	خاتمة

.....
رقم الايداع بدار الكتب ٢٦٩٣ لسنة ١٩٧٠ .
.....

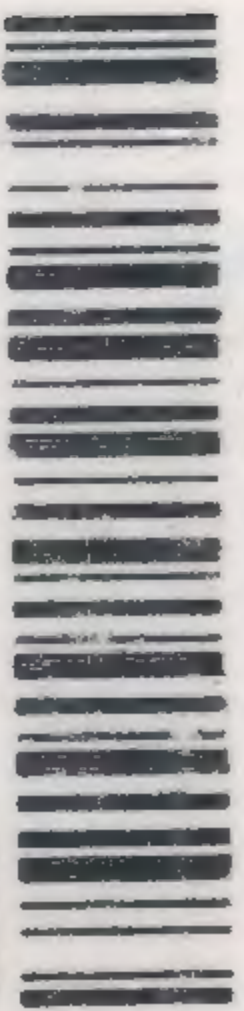
مطبعة دار العالم العربي
٢٣ شارع الظاهر
تليفون ٩٠٦٧٠٦

الناشر



١ ، ٣ شارع كامل صدقي (الفجالة)
تليفون ٩٠٢١٠٧

Bibliotheca Alexandrina



0663446

التمن

مطبعة دار العالم العربي

٢٢ شارع الظاهر - ت : ٩٠٦٧٠٦